



الجمال في الشجر العربي

الناشر مكتبة النخاعي بالقاهرة



0160207

Bibliotheca Alexandrina

الجمال في الشعر العربي

تأليف

الدكتور محمد حماسة عبد اللطيف
كلية دار العلوم - جامعة القاهرة



الناشر مكتبة النخاسي بالقاهرة

الطبعة الأولى

١٤١٠ هـ = ١٩٩٠ م

رقم الإيداع : ٣٣٨٩ / ١٩٩٠ م

تصميم الغلاف بريشة المهندسة / صفاء أمين

مطبعة المكنى
المؤسسة السعودية بتمويل
١٨ شارع الناصية - القاهرة - ت. ٨٦٧٨٥١

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

﴿ رَبِّ اشْرَحْ لِي صَدْرِي . وَيَسِّرْ لِي أَمْرِي . وَاحْلُلْ عُقْدَةً مِّنْ
لِّسَانِي . يَفْقَهُوا قَوْلِي ﴾ .

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

مقدمة

أتيح لي مرتين في حياتي حتى الآن أن أستمع من بعض الأميين إلى وصف للشعر . كانت المرة الأولى بعد حفل أقيم بمناسبة المولد النبوي الشريف ، ألقى فيه أحد الشعراء قصيدة في مدح الرسول - ﷺ - وفي صباح اليوم التالي سمعت من أحد أبناء قريتي وصفا لما قاله الشاعر ، وقد أوجز هذا الوصف في عبارة مؤداها : « لقد كان هذا الرجل يقول كلاما غير الكلام العادى » . وأما المرة الثانية - وكانت بعد حوالى عشرين عاما من السابقة - فكانت بعد حفل أقيم بمناسبة البدء في بناء مدرسة جديدة في قريتي ، وكان أحد أقاربي ينقل لي وصفا لوقائع هذا الحفل الذى أُلقت فيه شاعرة معروفة قصيدة بهذه المناسبة ، فقال قريبي ما مؤداه : « لقد تكلم فلان وفلان ، أما السيدة فلانة فقد تكلمت كلاما مختلفا عن الكلام العادى » . وسرعان ما قفز إلى ذهني ذلك الوصف القديم الذى سمعته قبل عشرين سنة ، ولفتني ، برغم اختلاف المتحدث واختلاف الزمن والمناسبة ، اتفاق الوصفين في أن الشعر كلام غير الكلام العادى ، وشدني أن هذا الوصف التلقائى العفوى النابع من الإحساس الفطرى هو الذى يحاول المهتمون بالشعر من زمن بعيد تفسيره والتدليل عليه .

إن بعض دارسى الشعر والمهتمين به عندما يقولون : « إن الشعر لغة داخل اللغة » - على حد تعبير بول فاليرى - لا يعنون بذلك أن الشعر يأتى بمفردات جديدة غير المفردات التى يستعملها أبناء اللغة ، أو يأتى بنظام نحوى جديد غير المعروف سلفا لديهم ، وإنما يعنون أنه يستخدم ما يعرفونه من اللغة من قبل مفردات ونظمها ، لكنه يستخدم ما يعرفونه بطريقة تختلف عن الطريقة التى يعرفون فيتولد منها ما يدهش ويوقف على سر جديد من أسرار الروح الإنسانى الغامض ، والحياة الإنسانية الولود ، ويكشف جانبا من جوانب هذين العالمين : الروح والحياة . إنهم يعنون بذلك أن لغة الشعر تختلف في أسلوبها عن لغة الكلام العادى بما تكون عليه وبما تثيره فيها .

ولا أريد هنا - بطبيعة الحال - أن أتحدث عن وظيفة الشعر ، ولكنى أريد أن أتحدث عن الوسائل اللغوية التى يصطنعها فتجعله كلاما غير الكلام العادى ، أو لغة داخل اللغة ، أو - إن شئنا الدقة والاختصار معا - تجعله شعرا .

وهذه الوسائل متشابكة متداخلة تشمل كل جوانب الظاهرة اللغوية ، وقد درست من قديم ، وما تزال تدرس حتى يوم الناس هذا . وقد اهتم كل فريق من الباحثين بوسيلة منها دون الأخريات ، حتى بدت كأنها مستقلة عما سواها . وعلى سبيل المثال اهتم العروضيون بالوزن وتفعيلاته وأعاريضه وأضرجه ، واهتم علماء القافية بمحدودها وأنواعها وعيوبها حتى قيل فى تعريف الشعر : « إنه قول موزون مُقْفَى يدل على معنى » ^(١) مع أنهم يعرفون - وكذلك يعرف الآخرون - أن تحقق الوزن واستواء القافية وحدهما لا يصنع « شعرا » ، وهم مع ذلك لم يدرسوا فاعلية الوزن ولا تأثير القافية فى تحقق « المعنى » الذى يدل عليه الشعر ، بل اكتفوا بالوصف الظاهرى فحسب ، على حين يقوم الوزن والقافية بدور عظيم فى جعل الشعر شعراً من جانب ، ويتدخلان فى بناء الجملة الشعرية من جانب آخر .

إن مثَّل العروضيين فى هذه الحال كمثِّل النحويين الذين يعينهم مثلاً أن الفاعل مرفوع ، وأنه هو الذى فعل الفعل أو اتصف به ، وأنه لا يتقدم على فعله ، وأن الفعل تتصل به علامة التانيث وجوبا إذا كان مؤنثا حقيقيا غير مفصول من الفعل ، ولا يعينهم بعد ذلك شئ آخر ، ويتحقق لهم ما يريدون فى مثالهم الأثير : « ضرب زيدٌ عمراً » . لكن الانكسار فى القوانين الاختيارية الذى يحدث عند إسناد بعض الأفعال لبعض الأسماء فيحقق دهشة معينة أو خروجا عن المألوف لم يكن يعينهم مع أنه من صميم النظرية النحوية ، ففى قول المتنبى مثلا :

فلم أر قبلى من مشى البحرُ نحوه ولا رجلاً قامتْ تعانقه الأسدُ

(١) انظر : نقد الشعر لقدامة بن جعفر : ١٧ (تحقيق : كمال مصطفى) .

أو قول أبى العلاء المعرى :

فتى عشقته البابلية حقبة فلم يشفها منه برشف ولا لثم

نجد أن البحر يمشى ، والأسد تعانق الرجال ، والبابلية (الخمر) تعشق الفتيان ، وهذا كسر لقوانين الاختيار فى هذه الكلمات . فمشى البحر ، ومعانقة الأسد وعشق البابلية بما تحمله من عناصر المفاجأة والإدهاش ، والمشابهة الخفية التى يكشفها التركيب الشعرى بين عناصر ليس بينها تشابه فى الظاهر الملموس برغم عدم تلاؤم المشى للبحر ، والمعانقة للأسد والعشق للخمر ، لم يشغل به النحويون إلا فى إشارات عابرة مع أن ما فيها من صور مختلفة لم يقيم إلا على الإسناد النحوى الذى أسند أشياء لأشياء لا يصح أن يكون بينها فى الواقع المألوف إسناد ، فالبحر لا يمشى كما يمشى الإنسان ، والتركيب الشعرى يجعل هنا من البحر إنسانا ، ومن الإنسان بحراً زائراً يعطائه وجلاله ، وبيت المتنبي يقيم تناسقا وعلاقة بين الإنسان والبحر والأسد والماء - وهو أصل كل شئ - حتى - وبذلك يوقظ فينا الحنين الفطرى للنظام والتناسق عن طريق الاستعارة المنسوقة فى هذا البيت الموزون . وسواء أكان هذا ادعاء أم نقلا (١) فقد حدثت هذه المشابهة عندما تم الإسناد النحوى بين عناصر لا يكون بينها إسناد فى عرف الواقع .

عندما تخلى النحويون طائعين عن الاهتمام بما يترتب على الإسناد النحوى وغيره من العلاقات النحوية التى تحقق كسراً لقوانين الاختيار كإضافة ، والنعت

(١) يحاول عبد القاهر الجرجانى الدفاع ضد النظرية القائلة بأن الاستعارة نقل الاسم عن الشئ فيقول : « فقد تبين من غير وجه أن الاستعارة إنما هى ادعاء معنى الاسم للشئ لا نقل الاسم عن الشئ ، وإذا ثبت أنها ادعاء معنى الاسم للشئ علمت أن الذى قاله من أنها تعليق للعبارة على غير ما وضعت له فى اللغة ونقل لها عما وضعت له كلام قد تسامحوا فيه ، لأنه إذا كانت الاستعارة ادعاء معنى الاسم لم يكن الاسم مزالا عما وضع له بل مقرا عليه » (دلائل الإعجاز : ٤٣٧ - تحقيق : محمود شاكر) وأرى أن الحق فى جانب الشيخ عبد القاهر ، لأن النقل لا يحقق الاستعارة بمعناها الفنى ، أما الادعاء فهو يؤكد أن هناك معنيين أحدهما منقول عنه وهو الذى أقره العرف اللغوى ، والآخر منقول إليه وهو الذى اقتضاه الخيال الفنى ، والمشابهة بينهما هى الجسر الذى يحقق الاستعارة بالمعنى الفنى .

والحالية والتمييز والعطف وغيرها تركوا ذلك للبلاغيين الذين اكتفوا كذلك بالإشارة إلى ما أحدثه التركيب من مشابهة ظاهرية تمثلت في إجراء الاستعارة ، وبذلك تجزأت أوصال النص الحى الواحد بين أيدي عدة كل يد تجذبه بشدة نحوها وهى أيد متباعدة .

إن شاعرية الشعر تتحقق عندما يتم فيه أمران يتعانقان معاً ، ولا يمكن فصلهما ، وفى كليهما - كما سوف نرى - كسر للنظام المألوف من أمر اللغة .
وأول هذين الأمرين هو « المجاز » الشعرى بأنواعه المختلفة ، وأعنى بالمجاز هنا مفارقة التركيب للمألوف فى الاستعمال فى اللغة غير الفنية بكسر قوانين الاختيار المعروفة بين الكلمات ^(١) لأن المجاز وسيلة مهمة من وسائل التصوير . والبحث فى المجاز من حيث هو مظهر عمل الذهن المبدع ووسيلة الشاعر الخلاق فى كشف أسرار التشابه الخفى الكامن بين الأشياء التى تبدو فى الظاهر غير متشابهة - كما أشار إلى ذلك أرسطو ^(٢) - بحث دقيق خفى المسالك ، ولكنه - فى الوقت نفسه - ضرورى ؛ لأنه يقفنا على سر من أسرار الإبداع اللغوى ؛ ولذلك عُرف الشعر بأنه الكلام البليغ المبني على الاستعارة والأوصاف ^(٣) . والذى يساعد الشاعر - إلى حد كبير - على أن يكون شاعراً - كما تقول كارولين سبرجون - هو قدرته التى تفوق غيره على إدراك المشابهات الخفية ، وقدرته على استخدام الكلمات - كما يقول شيللى - للكشف عن تماثل الأشياء الدائم بواسطة صور تشترك فى حياة الحقيقة . إنه قد يحدث أن تحرك الاستعارة البليغة

(١) انظر كتابى : النحو والدلالة ٩٦ - ٩٨ .

(٢) يقول أرسطو : « إذا اعترض بأن التصوير غير مطابق للحقيقة فقد يمكن أن يجاب بأن الشاعر إنما مثل الأشياء كما ينبغي أن تكون كما كان سوفكليس يقول : إنه يصور الناس كما ينبغي أن يكونوا ، على حين أن أوريبيدس يصورهم كما هم ، وبهذا يرتفع الاعتراض أما إذا لم يكن التصوير من هذا النوع ولا من ذاك النوع فقد يمكن للشاعر أن يجيب بأنه يصورهم كما يظنهم الناس » (فى الشعر لأرسطو : ١٤٤ - ترجمة الدكتور : شكرى محمد عياد) .

(٣) انظر : مقدمة ابن خلدون ١٤١٥ (نشر الدكتور : عبد الواحد وافي) .

فى الشعر البلىغ مشاعرنآ ، وثئر عواطفنآ ، بآئ إنه ىستأئل التعبر عن هذه الاستعآرة بطرقة عقلآنية ومنطقية بآئة . وهى ثئر عواطفنآ ؛ لأنها تحرك عواطفنآ أو توقظ شئآ مآ فى أعماق أعماق كياننآ ىجبُ تسميته روحانآ ؛ إذ لا تستطىع الحقائق الكبرى أن تتأخذ شكلا أو صورة ىمكن العقل البشرى من فهمها إلا بواسطة هذه التماثلآل الخفية ، وإلا تعذر التعبر عنها ، وهذا مآ ىدركه الشاعر حق الإدراك (١) .

إن إدراك مثل هذا التشابه الخفى ىثر لدى المتلقى المفآأة التى تدهشه ، والمتلقى قادر ببصيرته على الإحساس بهذه المفآأة . إن إآاز الشعرى من آلال الوزن ىجعل لغة الشعر مختلفة عن لغة النثر ، وإن آالف فى ذلك الشاعر الإنآلىزى ووردزورث فى مقدمته الشهيرة لديوانه : « الأفاصىص الشعرية الوجدآنية » The lyrecal ballads . وقد ردّ عليه زميله الشاعر الناقد كولردج إذ ىقول تعقبا على بعض القصائد : إن العقل السليم والبصيرة العآدية بتركيب العقل الإنسانى فهما بالتأكيد كل الكفاية لإثبات أن مثل هذه اللغة ومثل هذه التراكيب ليست النتآ الطبقى لا لقوة الاستدعاء Fancy ولا لقوة الآيال Imagination وأن عملها ىتكون من إثارة المفآأة عن طرىق التنسىق الظآهرى لأشياء مختلفة لا ىمكن التوفىق بينها (٢) فى المألوف اللغوى فى غير الشعر .

إن إآاز هو الكسر الأول الذى تحققه لغة الشعر فى العلاقات بين الكلمات فى الجملة بإعطآئها وظآائف نحوية لم تكن لتشآغلها فى غير الشعر ، وبذلك تصبآ اللغة فى الشعر غير اللغة العآدية (٣) . إن القصيدة ليست تعبرا

(١) انظر : دلىل الدراسات الأسلوبية : ٦٦ (الدكتور : مىشال زكريا) .

(٢) النظرية الرومانتىكية فى الشعر ، سيرة أدبية لكولردج : ٣١٨ ، ٣١٩ (ترجمة الدكتور :

عبد الحكيم آسان) .

(٣) ىقول الأستاذ عباس محمود العقاد : « وإآاز هو الأداة الكبرى من أدوات التعبر الشعرى لأنه تشبىهات داخلية وصور مستعآرة وإشارات ترمز إلى الحقيقة المجردة بالأشكال المحسوسة وهذه هى العبارات الشعرية فى آوهرها الأصىل » (اللغة الشاعرة : ٤٦) .

وفيا عن عالم غير عادى ، ولكنها - على حد تعبير بعض النقاد - تعبير غير عادى عن عالم عادى ، فالمجازة لا تحدث فى العالم المعبر عنه ، ولكنها تحدث فى اللغة المعبر بها ، ومن هنا يشد الانتباه إلى اللغة نفسها . إن القصيدة هى كيمياء الكلمة التى من خلالها تلتحم فى العبارة كلمات تعد متنافرة فى قانون الاستعمال العادى للغة ^(١) .

إن الاستعارة تظل مبدأ جوهريا ، وبرهانا جليا على نبوغ الشاعر . إنها تعتمد على ما فى الكلمة من حَمَل أو خصب كامن ، وعبارة أخرى حين تستخدم الكلمة استخداما مجازيا تكتسب قوة لم يكن لنا بها عهد قريب . والشاعر بذلك لا يعدو على الواقع وإنما يستبصره استبصارا لا يمكن أن يحتج له احتجاجا عقليا خالصا ، لأنه يقصد إلى معرفة تتغلغل فى بواطن الأشياء يحسها إحساسا مباشرا معتمدا فى ذلك على بصيرة أو حدس ينقل إليه الوحدة الحيوية التى تربط بين أجزاء الوجود . والاستعارة هى التى تضم المجال الذاتى والمجال الموضوعى معا بشكل من الأشكال ^(٢) ؛ ولذلك نجد أن الاستعارة فى الشعر ضرب من الحدس الذى يمدنا بعيان مباشر ، وذلك لأنها - كما يقول ريتشاردز - هى الوسيلة العظمى التى يجمع الذهن بواسطتها فى الشعر أشياء مختلفة لم توجد بينها علاقة من قبل ، من أجل التأثير فى المواقف والدوافع ، وينجم هذا التأثير عن جمع هذه الأشياء وعن العلاقات التى ينشئها الذهن بينها ، وإذا فحصنا أثر الاستعارة جيدا وجدنا أن هذا الأثر لا ينشأ عن العلاقة المنطقية إلا فى حالات قليلة جدا . إن الاستعارة وسيلة شبه خفية يدخل بواسطتها فى نسيج التجربة عدد كبير من العناصر المتنوعة اللازمة لأكملها ^(٣) .

(١) انظر : بناء لغة الشعر : ١٤٠ .

(٢) انظر : الصورة الأدبية للدكتور : مصطفى ناصف : ١٢٤ - ١٥٠ .

(٣) انظر : مبادئ النقد الأدبى لريتشاردز : ٣١٠ (ترجمة : محمد مصطفى بدوى) .

وإذا كان للمجاز هذا الدور في تكوين شاعريّة الشعر ومجاورة لغته للغة المألوفة فإن الأصل الأول في إحداث المجاز بأنواعه هو إيقاع العلاقات النحوية بين الكلمات بعضها والبعض الآخر في الجملة ، ومن هنا ينبغي التنبيه إلى الكلمة التي تشغل الوظيفة النحوية ، وينبغي عدم قصر الاهتمام على الوظيفة النحوية وحدها وعلى تحقق الإعراب في ذاته دون الالتفات إلى المفردات التي يُدخلها التركيب في علاقات جديدة . وعلينا دائما أن نربط بين الوظيفة وشاغلها وما ينتج عن تفاعلها من دلالة جديدة فنربط من ثم بين النحو والدلالة ، فلا يعالج أحدهما بمعزل عن الآخر فيكون ذلك بمثابة فصل وجهي العملة الواحدة أحدهما عن الآخر . وإذا عدنا لبيت المتنبي السابق :

فلم أر مثلى من مشى البحر نحوه ولا رجلا قامت تعانقه الأسد

فهل كان يمكن تحقق الاستعارة فيه دون أن يتحقق إسناد الفاعلية بين (مشى) و (البحر) والمزاوجة التي تمت بين كلمتين كل منهما من مجال دلالي لا يتعامل مع الآخر في مألوف اللغة واستعمالها اليومي . إن الفعل (مشى) لا يكون في المألوف مسندا إلا لمن يتصور منه القدرة على الحركة بطريقة مخصوصة تقوم على رجلين أو أربع ، وعند إسناد البحر إليه فاعلا له ينهض البحر قائما يسير على قدمين ، ويتحدد هذا العظيم الجليل الطامى بالظرف « نحوه » بحيث يحتويه العقل في هيئته الجديدة متجها نحو رجل ، قاصدا إليه سعى رجل إلى رجل . إن هذا الإسناد قد نقل كل خصائص من يمشى إلى البحر ، وأدخل هذا البحر الصاحب المترامي في دائرة الذين يمشون ، بحيث صار واحدا منهم ، ولكنه مع هذا يظل واحدا مخصوصا ، وخصوصيته كامنة في لفظه وهو « البحر » . إن الإسناد النحوي أخرجه من دائرة البحار لأنه بحر يمشى مثل الماشين ، ولفظه المعجمي يبقى له خصوصية نوعه الذي ينتمي إليه وهو البحر ، وكل من الطرفين الإسناد النحوي واللفظ المعجمي يشده فيبقى في مرحلة وسطى فلا يصبح أحد أفراد من يمشون ولا يعود بحرا كما كان قبل الإسناد النحوي ، بل يمكن القول : إنه أصبح بحرا شعريا .

ولقد تنبّهت نظرية النحو التحويلي التوليدى إلى كسر قانون الاختيار بين الكلمات وعالجته ضمن مباحثها ، وإن كانت فى أول أمرها تنظر إلى التراكيب المجازية على أنها أقل صحة من التراكيب المألوفة ، وتجعل الصحة النحوية درجات lexical rules degrees of grammaticality^(١) لأن تطبيق قوانين المفردات out put النظرية يعنى اختيار الكلمات المناسبة والمطلوبة لتعويض مكونات مخرج تطبيق قوانين التركيب الباطنى Deep structure التى تعطى مكونات عامة فقط . وإذا كان اختيار المفردات سليما تكون الجملة صحيحة نحويا grammatical . أما إذا كان اختيار المفردات غير سليم فتصبح الجملة أقل صحة من الوجهة النحوية less grammatical غير أنها مع هذا لا يصح وصفها بأنها مغلوطة ungrammatical . ولتوضيح ذلك نفترض أن قوانين التركيب الباطنى أعطتنا (اسم مفرد + فعل لازم) فإذا اخترنا المفردات (الولد نام) كانت الجملة صحيحة . ولكن إذا اخترنا (الشمس نامت) كانت الجملة أقل صحة ، ولكنها ليست مغلوطة نحويا . وهنا فى الواقع يأتى التفسير المجازى لاستعمال المفردات فى غير ما وضعت له أصلا^(٢) .

ويدو هذا الفهم - بشكل ما - قريبا مما أشار إليه سيويه من قديم عن الكلام المحال ، وقد شرحت مفهومه فى مكان آخر^(٣) . ويقرب منه كذلك ما يقوله ابن يعيش شارح المفصل وهو بصدد شرح عبارة الزمخشري « لأن الفعل فى الحقيقة وصف فى الفاعل » فيقول ابن يعيش فى شرحها : « يريد الفعل الحقيقى وهو الحدث ، وذلك وصف فى الفاعل ، فإذا أخبرت عن فاعل لا يصبح منه كان محالا ، نحو قولك : تكلم الحجر ، وطار الفرس . فالحجر

(١) انظر : Chomsky, Aspects of the Theory of Syntax, p. 77 (Cambridge the M. I. T. press, 1965).

(٢) انظر : قواعد تحويلية للغة العربية للدكتور : محمد على الخولى : ٣٦ .

(٣) انظر : كنانى (النحو والدلالة) ، المبحث الثانى .

لا يوصف بالكلام ولا الفرس بالطيران إلا أن تريد المجاز ، كذلك قولك : طاب زيد وتصيب وتفقاً ، لا يوصف زيد بالطيب والتصيب والتفقو ، فعلم بذلك أن المراد المجاز ، وذلك أنه في الحقيقة لشيء من سببه ، وإنما أسند إليه مبالغة وتأكيذا . ومعنى المبالغة أن الفعل كان مسندا لجزء منه فصار مسندا إلى الجميع وهو أبلغ في المعنى ، والتأكيد أنه لما كان يفهم منه الإسناد إلى ما هو منتصب به ثم أسند في اللفظ إلى زيد تمكن المعنى ، ثم لما احتمل أشياء كثيرة وهو أن تطيب نفسه بأن تنبسط ولا تنقبض ، وأن يطيب لسانه بأن يعذب كلامه وأن يطيب قلبه بأن يصفو انجلاؤه تبين المراد من ذلك بالنكرة التي هي فاعل في المعنى ف قيل طاب زيد نفسا ، وكذلك الباقي » (١) .

ولما كان المجاز يمكن أن يكون في النثر وليس مخصوصا بالشعر ، غير أنه يكثر في الشعر كثرة فائقة ، كان الوزن متعاقبا معه ، ومنظما لإقامة العلاقات بين الجمل المشتعلة عليه . ويمكننا القول إن جميع خصائص الجملة في الشعر مبعثها من الوزن والقافية . ومن هنا يمثل الوزن الشعرى الخصيصة الأخرى مع المجاز لانفراد لغة الشعر عن النثر وتميزها منه .

ولاشك أن الوزن يمثل مباينة واضحة للغة الشعر ، إذ تسير الجملة في الشعر سيرا منظما يعتمد على توالى المقاطع الصوتية فيها تواليا يحكمه النمط الذي تختاره القصيدة لإيقاعها العروضي ، وقد تنتهى الجملة قبل نهاية البيت ، وتبدأ جملة جديدة لا تنتهى بنهاية البيت ، وقد تنتهى الجملة بنهاية البيت . وسواء أكان هذا أم ذاك فإن آخر البيت محكوم بمقطع معين لابد من تكراره في كل بيت لأن القافية تحتويه ، ومن هنا تتنازع الجملة عوامل أخرى ، غيرها في النثر ، تعمل على ضبطها وعدم مخالفة توالى النظام المقطعي والنظام القافوي فيها . ومن هنا تعمل هذه العوامل الجديدة في كثير من الأحيان على اختيار كلمات معينة يتوافر لها ما يعين على هذا الضبط الإيقاعي في المقاطع الصوتية ، وتعمل في الوقت نفسه

(١) شرح الفصل لابن يعيش ٧٥/٢ .

على دفع بعض العناصر إلى الصدارة وتأخير بعضها الآخر حتى تستقر القافية في موضعها المقدر متأخية مع مثيلاتها في القصيدة غير نائية ولا جافية ، ومتلائمة مع السياق الدلالي للقصيدة بما يبذله الشاعر من جهد في تنظيم علاقاتها النحوية المتوافقة في البناء التصويري والمعطى السياقي .

وقد يتناول الدارسون كل جانب من جوانب الشعر وحده معزولا عن بقية الجوانب الأخرى ، كأن يتناول العروضيون الوزن ليعينوا نوع بحره وما فيه من زخافات وعلل وأعراض وأضرب ، وكأن يتناول النحاة ما في الشعر من تراكيب تعد شاهداً على قاعدة لديهم إيجاباً بإثباتها ، أو سلماً بتشذيبها ، وكأن يتناول البلاغيون ما فيه من تشبيه يبينون أطرافه وأنواعه ، أو استعارة يجرونها بالتفكيك وإعادة التركيب . وقد يتناول غير هؤلاء وأولئك ما يغفونه في الشعر . ولكن يظل النص الشعري وحدة تحتاج إلى تعاون هذه الجوانب المختلفة لتفسيرها وشرح أبعاد تركيبها وبنائها اللغوي بطريقة تعتمد على مكونات البناء الشعري نفسه متعاونة غير متنافرة .

إن تعاون هذه الجوانب المتعددة أمر ضروري ؛ لأنه يوقفنا على أسرار الإبداع اللغوي . وإنني أعتقد أن قدرة النحو عظيمة ، وطاقته كبيرة على إخصاب التفسير اللغوي عامة ، والشعري منه على وجه الخصوص ^(١) . وعلى المشتغلين بالنحو أن يستنقذوه من الزاوية الضيقة المظلمة التي أريد له أن يقبع فيها ، وتحدد إقامته ، غفلة عن إمكاناته وقدرته على الإضاءة ، والكشف والتفسير ، أو جهلاً بها . إن كل ما يجري على سطح الجملة المنطوقة في الشعر وفي غيره يقبع تحته البناء النحوي الذي يوجه ويربط ويؤدى إلى التفاعل ويفسر . ويتعاون

(١) للأسلوبين الذين ينطلقون من دراسة التركيب تطبيقات جيدة في هذا الصدد (انظر : إشارة إلى أهم هذه الأعمال في كتابي : « النحو والدلالة » صفحات : ١٧٣ ، ١٧٤ ، ١٧٥) وكذلك للدكتور : محمد عبد المطلب محاولات طيبة في هذا الصدد تنظيراً وتطبيقاً (انظر له : « بناء الأسلوب في شعر الحداثة » ١٩٨٨ م وأيضاً : « العلامة والعلامية » الوطن العربي للنشر والتوزيع ١٩٨٨ م) .

في الشعر مع هذا البناء النحويّ البناء العروضي ، ويتفاعل معه ؛ ومن هنا كان لابد من محاولة كشف هذا التعاون الفعّال .

إنّ لغة الشعر تكسير رتابة اللغة المألوفة . وليس المقصود بهذا الكسر - بالطبع - كسر نظام اللغة الصرفي أو النحويّ ؛ لأنّ قمة الإبداع تتمثل في كونه إبداعاً داخل هذا النظام نفسه ، وقد دأب بعض النقاد المعاصرين على تحريض الشعراء على كسر نظام اللغة وتحطيم قوانينها أو كسر رقبتها على حد قولهم . ولكن أحد الشعراء البارزين يقول في الرد على هذه الدعوة : « والتحريض على تحطيم اللغة لا يفجر لغة الشعر ، بل يبرر الجهل بأبسط قواعد النحو والإملاء ، والنتيجة دورة جديدة من دورات الانحطاط تراجع فيها الشعر وهزل وساخت قدماءه في رمال التقليد الجديد المتحركة ومستنقعاته الموحلة » ^(١) ويحاول هذا الشاعر نفسه تعريف الإبداع الشعري وتحديد الطريق إليه فيقول : « ليس الإبداع إلا أن نترجم في شعرنا ما خلقه الله فينا . فمئذ أن هبط آدم إلى الأرض حتى الآن لم يحدث أن كان إنسان مثيلاً لإنسان آخر ، وإن كان أخاً أو شبيهاً ، وهذا ما نتظره من الشاعر : أن يرى العالم ويرينا إياه من خلال فطرته التي لا تماثلها فطرة أخرى . وليس الطريق لهذه الرؤية الفريدة إلا لغة جديدة قادرة على إعادة امتلاك العالم وكشف مجهوله . أقصد المجهول الذي نعاني الإحساس به فعلاً ، لا ذلك المجهول المستعار أو المخترع الذي نتصوره خارج الواقع ونقيضاً له ، بينما الواقع ملئ بالمجهولات الحارقة .

واللغة الجديدة ليست مجرد لغة أخرى مخالفة للغة السائدة ، بل هي مع كونها كذلك أشدّ حميمية واتصالاً بالعالم من سواها ، وأكثر قدرة على امتلاكه والنفوذ إلى جوهره . إنها لغة تكشف الخارج كما تكشف الداخل ، تضئ للشاعر أعماقه كما تضئ له الطبيعة حتى تنقدح الشرارة ويبدأ الحريق ، لغة تتميز بالغنى

(١) أسئلة الشعر : الواقع والأسطورة . أحمد عبد المعطي حجازي (الأهرام ١٩٨٩/١/٤) .

والحساسية ، بالصحة والجمال كأنها الكائنات الجبلية أو تماثيل الإغريق ، تصلنا بالماضي وتفتح المستقبل ، هذه اللغة كانت دائما المطلب الأول لشعرنا الحديث ، بل كانت المطلب الأول لثقافتنا الحديثة كلها » ^(١) ولا يصح أن يتخلف النحو عن هذه الدعوة ، بل عليه أن يواكبها فيساعد على كشف طاقة هذه « اللغة الجديدة » التي حققها الشعراء والمبدعون من مطالع عهد الإحياء حتى الآن ، ويعمل على تحديدها من خلال الوصف الصحيح والتفسير الدلالي السليم .

وإنني أعتقد أنه إذا أريد للنحو أن يكون له دورٌ واضح في حياتنا المعاصرة سوى التخطئة والتصويب اللذين لا يعبأ بهما كثيرون ؛ فليس أمامه - فيما أرى - في الوقت الراهن إلا أن يسلك سبيلين ، كلاهما نافع للعربية ، وكلاهما يكسب النحو حياة وفاعلية .

أولاهما : أن يتجه النحو إلى العربية المعاصرة في نصوصها الفصيحة فيجمع تراكيبها ويصف أنماطها ، ويقدم وصفا دقيقا لها ، فما كان منها جاريا على نسق العربية التي قُعد لها في الماضي متبعا سننها وطرائقها أبقى على مصطلحاته النحوية المعبرة عنه الواصفة له ، وما كان خارجا عن الأصل القديم وليس له منه نظير وهو مع ذلك متعارف غير منكور ، وذو دلالة ، وليس له في قواعد النحو ما يصفه ، كان لابد من تقديم وصف نحوي مناسب له معين على فهمه وتفسيره . وهذه المهمة في حقيقة الأمر ليست سهلة ولا ميسورة بحيث يستطيع فرد واحد أن يقوم بها وينهض بتكاليفها ، ولكنها مهمة شاقة عسيرة تحتاج إلى تكاتف الباحثين في الجامعات والمجامع اللغوية وبعض الجهات القادرة على التمويل حتى يمكنها أن تأخذ بسبيلها إلى التنفيذ . وما أشبه هذه الحال - إذا أخذ في العمل بها - بحال نخة والعلماء في فترة التععيد للعربية أول مرة ، إذ تضافر على هذا العمل الجليل

(١) السابق نفسه .

عشرات العلماء فى عشرات من السنوات المتواصلة حتى اكتمل الوصف النحوى للعربية واستوى عمود النحو العربى .

والأخرى : أن يعمد النحويون المعاصرون إلى النصوص العربية قديمها وحديثها - كما فعل الأسلاف العظماء مع القرآن الكريم والشعر دواوينه ومختاراته - فيحاولوا أن يكشفوا دور النحو فى بنائها ، ويبينوا ما تقوم به المعطيات النحوية فى تركيبها وترباط أجزائها ، واستواء هيئتها وما تقدمه فى إنتاج دلالتها وقيمة هذا الدور فى تحديد الدلالة . وبذلك يرتبط النحو فى الأذهان - وخاصة أذهان الناشئة - بجانب عملىّ نافع مفيد من جانب ، وبالدلالة من جانب آخر .

وقد حاولت فى هذا الكتاب أن أقترّب من وهج الشعر . ولم أفرق فيه بين شعر قديم وآخر حديث ، بل رأيت فى محاولة الاقتراب من الشعر الحديث تدليلاً على قدرة النحو على الكشف والتفسير لهذا النمط الشعرى الذى أصبح واقعاً فنياً لا يمكن تجاهله والتغاضى عنه كما يفعل كثير من الباحثين .

وكانت وسيلتى فى تحقيق غايتى هى الاعتماد على أبنية الشعر العميقة القابعة تحت سطحه توجهه وتحكم مساره ، وأقصد بهذه الأبنية العميقة فيه بناءه النحوى وبناءه العروضى معاً ، فحاولت من خلال منظور التفاعل بين هذين الجانبين أن أتعرف خصائص الجملة فى الشعر ، كما حاولت تعرف أثر القافية ، وأثر الوزن فى بناء الجملة الشعرية .

وقد عمدت فى عملىّ إلى التطبيق ؛ لأن التطبيق هو الجانب المفتقد إلى حدّ ما . وجهدت أن يكون هذا التطبيق فى كثير منه على نصوص كاملة حتى تكون الرؤية التفسيرية واضحة مكتملة ، وحاولت أن أبين كيف يتعامل الشاعر مع التقاليد الفنية المعروفة سلفاً من قبل النظام العروضى ونظام القافية ، ومن قبل النظام النحوى بجوانبه المتعددة ليجعل منها ابتكاراً خاصاً ، وملمّحاً أسلوبياً مميزاً ، ويحوّلها إلى مثيرات أسلوبية . ولذلك لم أتعرض لما يسمى بقصيدة النثر . وكنت

أحيانا أعبر من ذلك إلى التأثيرات الدلالية لهذه المميزات الأسلوبية بما يساعد على الاقتراب من مجال علم السلوك الأسلوبى Stylobehaviouristics الذى يدرس العوامل المرتبطة بالمشيرات واستجاباتها ويتعامل مع الاستجابة للمثيرات الأسلوبية بوصفها مفاتيح مهمة لفهم معنى هذه المثيرات ، وبما لاشك فيه أن المعنى يعد المهمة الأساسية فى كل دراسة لغوية .

وإنى لأرجو أن تفتح هذه الدراسة باب النظر فى الأبنية العميقة التى تكمن تحت سطح العمل الشعرى ، ويتفاعل بعضها مع البعض الآخر من أجل تحديد العبارة الشعرية واختيارها ؛ فليس يجىء القصيدة على وزن معين خاليا من أية دلالة ، وليس اختيار قافية معينة لها بلا تأثير ، وليس اختيار أنماط تركيبية مخصوصة فيها فارغا من أى محتوى . وإنى قد أسلم منذ البدء أن هذا كله قد يكون غير منظور إليه فى وعى الشاعر ، ولكن فى الوقت نفسه أوقن أن الوزن المعين ، والقافية المختارة يؤديان بالضرورة إلى اختيار تراكييب نحوية معينة ، وهذه بدورها لكى تتحقق لأبد لها من مفردات معينة تتوافق بمقاطعها وصيغها مع النحو والوزن معا ، ومن هنا تفرض هذه المفردات ، التى جاءت من أجل أن توازن البنية العروضية والبنية النحوية ، ظلالها المعينة التى تكون مع غيرها البنية الدلالية للنص الشعرى .

إننى أرجو أن يكون عملى فى هذا الكتاب معينا لقرائى على فهم العربية وأرجو أن أكون قد قاربت النجاح فى نقل حصى للعربية إليهم . والله من وراء القصد وهو حسبى .

محمد حماسة

الفصل الأول عَنْ خَصَائِصِ الْجَمَلَةِ فِي الشَّعْرِ

حاول النحويون من قديم أن يكشفوا خصائص الجملة في الشعر ، ويبينوا الفرق بينها وبين خصائص الجملة النثرية . وتظهر بوادر هذه المحاولة في الصفحات الأولى من كتاب سيبويه ، عندما عقد باباً سماه : « باب ما يحتمل الشعر » مريداً بذلك أن يبين أن نظام النحو في الشعر يسمح بما لا يُسمح به في الشعر . وقد كشف هذا أكبر شارحي كتاب سيبويه ، وهو أبو سعيد السيرافي ، عندما أراد أن يشرح هذا الباب ، فقال : « اعلم أن سيبويه ذكر في هذا الباب جملة من ضرورة الشعر ؛ ليرى بها الفرق بين الشعر والكلام ، ولم يتقصّه ، لأنه لم يكن غرضه في ذكر ضرورة الشاعر قصداً إليها نفسها ، وإنما أراد أن يصل هذا الباب بالأبواب التي تقدمت فيما يعرض في كلام العرب ، ومذهبهم في الكلام المنظوم والمنثور » ^(١) وقد بدأ سيبويه بمبدأ عام هو قوله : « اعلم أنه يجوز في الشعر ما لا يجوز في الكلام » ^(٢) ، وذكر عدداً من الأشياء التي تجوز في الشعر . وكثير منها يتعلق بالكلمة المفردة . ولم يشر إلى أن شيئاً من هذا « ضرورة » ، غير أنه ختم الفصل بمبدأ عام كذلك ، هو قوله : « وليس شيء يضطرون إليه إلا وهم يحاولون به وجهها » ^(٣) ؛ أي أنّ ما يرد في الشعر محكوم بقوانين لغوية خاصة تسمح به ، وتبيّزه في هذا المستوى من مستويات الكلام ، وليس شيئاً يلجئهم إليه الوزن ، وتضطربهم نحوه القافية ، أو أن هذه الأمور الجائزة متروكة لعبث العابثين ، ولغو اللاعنين ، بل إنها خصائص خاصة ، يميزها النظام اللغوي في هذا الضرب المخصوص من الكلام ، ولها وجهٌ يُطلب ، ومعنى يراد .

ويقول سيبويه بعد المبدأ السابق مباشرة : « وما يجوز في الشعر أكثر من أن

(١) أبو سعيد السيرافي ، شرح كتاب سيبويه ٢٠٠/١ .

(٢) سيبويه : ٢٦/١ .

(٣) السابق : ٣٢/١ .

أذكره لك ههنا ؛ لأن هذا موضع جمل ، وسنبين ذلك فيما نستقبل إن شاء الله ^(١) . وقد كان سيبويه في هذا الموضع من كتابه يذكر عددا من القوانين اللغوية العامة قبل أن يأخذ في التفصيل ، ولعله أراد ، بما ذكره عما يحتمله الشعر ، أن يشير إلى أن نظام الشعر مختلف عن النثر .

وقد تلقف النحويون بعده إشارته إلى هذا المبدأ اللغوي ، وتعاملوا معه على أن للشعر ضرورات بدلا من أن يكون له نظامه المخصوص في تأليف جملة ، وبناء تراكيبه ، ثم ما لبثوا أن ألفوا في ذلك كتباً عرفت بكتب ضرورة الشعر ، أو الضرائر ، أو ما يجوز للشاعر في الضرورة ، وغير ذلك ، فمالوا بذلك عن طريق سيبويه ، وانصرفوا إلى استخراج الضرورات ، وتركوا وصف الجملة في الشعر وصفاً مقصوداً لذاته .

وإذا تركنا ما سموه الضرورة الشعرية جانباً ، وحاولنا العودة إلى السنن الصحيح في محاولة البحث عن خصائص الجملة في الشعر ؛ فإن علينا بدءاً أن نعرف أن الشاعر عندما يبدأ في كتابة قصيدة يكون على وعى تام بأنه يفارق نظام اللغة العادية . وهو يحاول أن يحمل قراءه على أن يشعروا معه بهذه المفارقة . إنه يهدم النظام المألوف ؛ ليشكل نظاماً جديداً مبتكراً ؛ فهو يهدم ؛ ليبني . ويكسر ؛ ليجمع من جديد ما كسره ، ويعيد تركيبه بطريقة خاصة . ونحن عندما نستقبل الشعر ، ونتلقاه نكون مهتئين - بحاسة التذوق - لعملية الهدم ، والبناء الجديد هذه . بل إن متلقى الشعر لا يقبلون من الشاعر أن يقول لهم ما يعرفونه بالطريقة التي يعرفونها . إنهم يتوقعون منه أن يقول لهم ما يعرفونه بطريقة لا يعرفونها . وهذه هي المعادلة التي يتفاضل عندها الشعراء ، ويختلف بعضهم عن الآخر في تحقيقها . إن متلقى الشعر يسلمون للشاعر بحرية التصرف في التقاليد اللغوية الموروثة ، المتفق عليها في لغة الكلام ، في مقابل أن يحقق لهم تلك المعادلة .

(١) السابق نفسه .

وعلى الشعراء الأفذاذ يقع عبء تجديد دم اللغة ، وإمدادها بالحيوية التي تكفل لها التطور ، والاستمرار . ومُتلقو الشعر يقبلون في الشعر ما لا يقبلونه في غيره ، سواء أكان ذلك على مستوى الدالّ ، أم على مستوى المدلول . إن الذين استمعوا إلى النابغة الذبياني - مثلاً - عندما أنشد (١) :

سَقَطَ النَّصِيفُ وَلَمْ تُرْدِ إِسْقَاطُهُ فَتَنَّاوَلْتَهُ وَاتَّقَتْنَا بِالْيَدِ
بِمَحْضٍ رَخِصٍ كَانَ بَنَاءُهُ عَنَّمْ يَكَاذُ مِنَ اللَّطَافَةِ يُعَقِّدُ
نَظَرْتُ إِلَيْكَ بِحَاجَةٍ لَمْ تَقْضِهَا نَظَرُ السَّقِيمِ إِلَى وَجْهِ الْعُودِ

طربوا لهذا القول ، وقبلوا هذه الصورة التي أنشأها من سقوط نصيف لم يُرد إسقاطه ، وتناوله مع الاتقاء بيد مخضبة تشبه أصابعها ذلك العنم اللطيف الذي يمكن عقده لرهافته ونعومته . وسمحوا له بالمخالفة اللغوية في نُطق الفعل « يُعَقِّدُ » على غير الطريقة التي يُنطق بها في النثر (٢) .

وإذن ، كان هذا المدلول - مع بساطته الظاهرية - مقبولا ؛ لأنه - في الشعر وحده - يحمل دلالات تتكاثر عن طريق مدلولات أخرى في السياق ، وتولد دلالة أعمق عن طريق التضافر مع غيرها . وكان هذا الدالّ مع مجاوزته أو انحرافه عن سنن لغة النثر مقبولا كذلك ؛ لأنّ الشعر يجوز فيه ما لا يجوز في غيره كما قرر القدماء ، وقد جسّد المحدثون الفرق بين الشعر والنثر بمصطلح « المجاوزة » أو « الانحراف » - بمعنى المخالفة والميل - « ويعنى أن شعرية اللغة تقتضى خروجها الفاضح على العرف النثرى المعتاد ، وكسر قواعد الأداء المألوفة

(١) ديوان النابغة الذبياني ص : ٤٠ (تحقيق وشرح : كرم البستاني -- دار صادر) .

(٢) حاولت في بحث آخر أن أثبت أن الشعراء كانوا ينشدون ما يسميه العروضيون إقواء في الشعر بما يتوافق مع حركة الروى في القصيدة . انظر : « حركة الروى في القصيدة العربية وقضية الفصل بين الشعر والنثر في التقعيد النحوى » مجلة المجمع اللغوى العدد ٥٣ .

لابتداع وسائلها الخاصة في التعبير عما لا يستطيع النثر تحقيقه من قيم جمالية ^(١) وهذا الخروج على المألوف النثري ، وقواعد الأداء المعروفة فيه ، لا يظهر إلا في بناء الجملة الشعرية بطبيعة الحال .

إن النحويين يعرفون « الجملة » بأنها : ما « يحسن عليها السكوت ، وتجب بها الفائدة للمخاطب » ^(٢) ، أو أنها : « كل لفظ مستقل بنفسه مفيد لمعناه » ^(٣) . وهذا التعريف عندهم ينطبق على النثر والشعر معا ، لا فرق فيه بين الجملة في النثر ، والجملة في الشعر ، وإن كان سلوك الجملة في الشعر قد يتفق مع سلوك الجملة في النثر أو يجانف عنه بنوع من التصرف ابتغاء مواءمة الوزن ومتطلبات القافية ، وسواء أكان ذلك في « شعر البيت » ، أم في « شعر التفعيلة » وهو المعروف بالشعر الحرّ . ويدخل في هذه المجانفة ما يسميه النحويون : « الضرورة الشعرية » ، ولكنى هنا لا أعول عليها في تحديد خصائص الجملة في الشعر ^(٤) ، وإن كانت تمثل ملامح أسلوبية خاصة بالشعر في كثير من الأحيان .

وتعريف النحويين للجملة يهتم - كما نرى - بأمرين هما : استقلال اللفظ بنفسه ، أو حسن السكوت عليه . وإفادته للمعنى ، أو وجوب الفائدة للمخاطب . ووجوب الفائدة للمعنى مقرونة بحسن السكوت على نهاية اللفظ . ومن الملاحظ أن حسن السكوت غير وجوب السكوت ، فكأن حسن السكوت علامة فحسب على كمال الجملة . وهذا مشروط بكون الجملة مما يمكن أن ينطق بها في نفس واحد بطبيعة الحال . وإذن ، ليس كل سكوت دليلا على كمال الجملة . وليس عدم السكوت أيضا دليلا على عدم انتهاء الجملة . وإذا استبدلنا « الوقف »

(١) الدكتور صلاح فضل ، إنتاج الدلالة الأدبية : ٨٢ (مؤسسة مختار للنشر والتوزيع - القاهرة

١٩٨٧ م) .

(٢) المبرد ، المقتضب ١/١٤٦ .

(٣) ابن جني ، الخصائص ١/١٧ ، وانظر : ابن يعيش ، شرح المفصل ١/٢٠ .

(٤) تناولت « الضرورة الشعرية في النحر العربي » في كتاب مستقل نشر سنة ١٩٧٩ م (مكتبة دار

العلوم) .

بالسكوت ؛ كان الكلام السابق صحيحا كذلك . يبقى أن وجوب الفائدة للمخاطب هو المحك في تحديد الجملة ، والفصل في معرفة أطرافها .

إن قارئ هذا النص النثرى من كلام الجاحظ مثلا : « جنبك الله الشبهة . وعصمك من الحيرة . وجعل بينك وبين المعرفة نسبا ، وبين الصدق سببا . وحبب إليك الثبوت . وزين في عينك الإنصاف . وأذاقك حلاوة التقوى . وأشعر قلبك عز الحق . وأودع صدرك برد اليقين . وطرد عنك ذل اليأس . وعرفك ما في الباطل من الذلة ، وما في الجهل من القلة » ^(١) - أقول : إن قارئ هذا النص يجد نفسه يقف إحدى عشرة مرة أثناء قراءته ، فضلا عن الوقف في آخر النص بطبيعة الحال . وقد تختصر إلى تسع مرات إذا قرأ الجملة الثالثة كلها دفعة واحدة « وجعل بينك وبين المعرفة نسبا ، وبين الصدق سببا » وكذلك الجملة الأخيرة « وعرفك ما في الباطل من الذلة ، وما في الجهل من القلة » . ولكن السجع بين « نسبا وسببا ، والذلة والقلة » يدعو إلى إيثار الوقف على « نسبا » و « الذلة » ؛ لكي تظهر كل منهما صوتيا مع الأخرى . وبوسعه بالطبع أن يقرأ كل جملتين معاً ، أو كل ثلاث إذا استطاع ، ولكنه - إذا أراد الوقف بين الجمل - لا يقف إلا على نهاية الجملة المرقومة بنقطة برغم أن الجمل جميعا تعاطفت بأعم حروف العطف وهو الواو .

والسؤال الآن : هل يستطيع قارئ فاهم وإع بما يقرأ أن يقرأ هذا النص هكذا ^(٢) : « جنبك الله الشبهة وعصمك / من الحيرة وجعل بينك / وبين المعرفة نسبا وبين / الصدق سببا وحبب / إليك الثبوت وزين / في عينك الإنصاف وأذاقك / حلاوة التقوى وأشعر / قلبك عز الحق وأودع / صدرك برد اليقين وطرد / عنك ذل اليأس وعرفك / ما في الباطل من الذلة وما / في الجهل من القلة » ؟

(١) الجاحظ ، الحيوان ٣/١ .

(٢) وضعت الشرطة المائلة (/) إشارة إلى الوقف .

لو أنّ قارئاً قرأ هذا النص بالطريقة السالفة ؛ لاتهم بإفساده وإضاعة معناه ، خاصة إذا صاحب قراءته تنعيم يكشف نهاية منطوقه بحيث يجعله كنهاية جملة .

إن إفساد النص عن طريق القراءة السالفة إفسادٌ بدون مقابل . إنه خروج لا يحقق غرضاً ، و « انحراف » لا يهدف إلى غاية ؛ ولذلك يرفضه السامعون ولا يقرّونه . على حين أنّ الشعر يكسر البناء المنطقي للجملة فيقف على غير مواضع الوقوف ، ويفصل بين أجزاء الجملة بعضها وبعض ، ويشعث كثيراً من هذه الأجزاء ، ويكون هذا مقبولا فيه ؛ لأنه فصلٌ وتشعثٌ في مقابل غاية فنية ، وتحطيمٌ يرمى إلى بناءٍ آخر ، فهو هدمٌ من أجل البناء الشعري ، وكسرٌ من أجل التركيب الفني . ولنحاول أن نتبين حدود الجملة في هذه الأبيات العشرة من قصيدة سويد بن أبي كاهل اليشكري ^(١) :

- | | |
|--|----------------------------------|
| ١ - بَسَطْتُ رَابِعَةَ الْحَبَلِ لَنَا | فوصلنا الحبلَ منها ما اتَّسع |
| ٢ - حَرَّةٌ تَجْلُو شَتِيَّتًا وَاضِحًا | كشعاع الشمس في الغيم سطع |
| ٣ - صَقَلْتُهُ بِقُضِيبٍ نَاضِرٍ | من أراك طيب حتى نصنع |
| ٤ - أبيضَ اللونِ لذيذاً طعمُهُ | طيبَ الريح إذا الريحُ خدع |
| ٥ - تَمْنَحُ الْمَرَاةَ وَجْهًا وَاضِحًا | مثل قرن الشمس في الصَّحْوِ ارتفع |
| ٦ - صَافَى اللَّوْنِ وَطَرَفًا سَاجِيًا | أكحل العينين ما فيه قمع |
| ٧ - وَقُرُونًا سَابِقًا أَطْرَافُهَا | غللتها ريحٌ مسكٌ ذى فنع |
| ٨ - هَيْجَ الشَّوْقِ خِيَالٌ زَائِرٌ | من حبيبٍ خفيرٍ فيه قدع |
| ٩ - شَاحِطٌ جَازَ إِلَى أَرْحُلِنَا | عصّب الغاب طروقًا ، لم يرع |
| ١٠ - آنَسَ كَانَ إِذَا مَا اعْتَادَنِي | حال دُونَ النَّوْمِ مَنَى فامتنع |

ولنلاحظ قبل كل شيء أن هذا النصّ مقسم إلى « أبيات » وليس مقسمًا

(١) المفضليات : ١٩٠ ، ١٩١ ، ١٩٢ .

إلى « جمل » كما فى النص المنقول عن الجاحظ آنفا ، فهو أولاً طرح التقسيم المألوف فى لغة النثر ، سواء أكان النثر فنيا أم غير فنى . هذا تقسيم مبنى على اعتبار مغاير للنثر هو « الوزن » ؛ فكل بيت وحدة إيقاعية خاصة ، تتوالى فيها المقاطع الصوتية بنظام مخصوص ، يستغرق زمناً معيناً لا يتعداه . وكل بيت - فى هذا الوزن - مكون من اثنين وعشرين مقطعاً صوتياً ، مرتبة بالطريقة نفسها فى كل بيت . والصوت الثانى فى المقطع الأخير - وهو الثانى والعشرون - فى كل بيت موحد فى جميع الأبيات ، فيشكل مع بعض المقاطع قبله نهاية موحدة للوحدة الإيقاعية « البيت » ؛ ومن هنا سميت هذه النهاية الموحدة « القافية » ^(١) ؛ إذ تفقو كل نهاية موحدة منها الأخرى . ولابد من الوقف على هذه النهاية الموحدة بالطريقة التى يختارها الشاعر وفقاً لتقاليد الشعر ، بحيث إذا وصل القارئ القافية بالبيت التالى لا يستطيع تغيير شكلها الذى اختاره الشاعر ؛ أى إذا أراد قارئ أن يصل قافية البيت الأول من الأبيات السابقة بما بعده فلا يستطيع أن يفتح العين من « اتَّسَعَ » بما يقتضيه نظام النثر فى الوصل ، ولكنه يبقها ساكنة ، ويصلها - إذا أراد ذلك - وهى على هذه الهيئة الموقوف عليها بها . وكذلك إذا أراد مثلاً أن يصل قافية البيت السابع « ذى فَتَع » بما بعده ؛ فإنه لا يستطيع أن يجر كلمة (فَتَع) ، وينونها كما تقضى بذلك قواعد النثر . بل يصلها - لو فعل - ساكنة العين على هيئتها ، وهكذا .

فأساس التقسيم فى الشعر مختلف عنه فى النثر . النثر مقسم إلى جمل ، والشعر مقسم إلى أبيات ، الجملة هى وحدة الكلام ، والبيت هو وحدة الشعر .

(١) يقول أبو يعلى التنوخي فى كتابه : القوافى ص : ٢٩ (تحقيق الدكتور : عوفى عبد الرؤوف - الخالنجى ١٩٧٥ م) « سميت القافية قافية لكونها فى آخر البيت مأخوذة من قولك : قفوت فلانا ، إذ اتبعته ، وقفا الرجل أثر الرجل ، إذ قصه ، وقافية الرأس مؤخره » وانظر : كتاب القافية والأصوات اللغوية للدكتور : عوفى عبد الرؤوف ص : ١ وما بعدها ، وهذا الكتاب مستوعب جامع لعلم القافية ، وأهميته الكبرى فى اعتياده على المقارنة بالساميات . (الخالنجى ١٩٧٧ م) ، والقافية تاج الإيقاع الشعرى للدكتور : أحمد كشك ص : ٧ وما بعدها .

نظام النثر يحسن فيه الوقف على آخر الجملة ، ونظام الشعر يلزم فيه الوقف على نهاية البيت (= القافية) . الوقف على نهاية الجملة قيمة دلالية تدل على اكتمال معنى الجملة ، والوقف على قافية البيت قيمة شعرية تدل على اكتمال دورة وحدة الإيقاع (= البيت) . والبيت في الشعر وحدة إيقاع للقصيدة ، والجملة في النثر وحدة دلالية للكلام .

ليس معنى هذا أنّ الشعر يلغى نظام الجملة ، فهذا مما لا يتصور بحال ، لأن إلغاء نظام الجملة إلغاءً للكلام عامة ، ولكن الجملة فيه لا يكون لها ذلك الاستقلال الصارم الذي تحظى به في النثر ، وتتنوع أجزاؤها في الشعر على أكثر من بيت واحد أحياناً . ولنعد إلى نص سويد بن أبي كاهل الذي سقناه فيما سلف ، لنتبين فيه حدود الجملة ، ونرى كيف توزعت عناصرها ، وسوف نجد أن البيت الأول اشتمل على جملتين فعليتين عطفت الثانية على الأولى بالفاء ، وأما الأبيات الستة التالية للبيت الأول (من ٢ إلى ٧) فقد شكلتها جملة اسمية واحدة حذف مبتدؤها ، وقد طالت عن طريق تعدد الخبر ، (حرّة .. ، تجلو .. ، تمنح ..) وتعدد النعوت . وقارىء هذه الجملة يقف اثنتى عشرة مرة ، في أواخر الأسطار الأولى وأواخر الأبيات . وأما الأبيات (من ٨ إلى ١٠) فقد كونتها جملة فعلية واحدة يقف قارئها ست مرات . وهذا يؤكد مبدأً أشار إليه أحد النقاد حين قال : « إذا وجد صراع بين البحر والتركيب فإن البحر دائماً هو الذي ينتصر ، وينبغي أن تخضع الجملة لمتطلباته ، وكل بيت بلا استثناء تعقبه وقفة طويلة إلى حد ما » ^(١) . إن الجملة تتكسّر على حساب الوزن ، وتتخلى عن مألوف استعمالها في النثر ، حتى في طريقة الوقف التي تخضع هي الأخرى لمتطلبات الوزن ، وعاود قراءة هذه الأشرطة :

- ٢ - حرّة تجلو شتيتاً واضحاً (الوقف بالتنوين لا بتحويل التنوين ألفا)
 ٣ - صقلته بقضيب ناضر (الوقف بالتنوين لا بتحويل التنوين ألفا)

(١) بناء لغة الشعر : ٧٣ .

- ٤ - أبيض اللون لذيداً طعمه (الوقف بإشباع ضمة الضمير لا بإسكانه)
 ٥ - تمنح المرأة وجهها واضحاً (الوقف بالتنوين لا بتحويل التنوين ألفا)
 ٦ - صافى اللون وطرفاً ساجياً (الوقف بالتنوين لا بتحويل التنوين ألفا)
 ٨ - هيج الشوق خيالاً زائر (الوقف بالتنوين لا بالسكون)

والوقف على الشطر الأول يؤدي إلى الفصل بين النعوت في الأبيات ٢ ، ٣ ، ٥ ، ٦ ، ٧ ، ٨ ، ويؤدي كذلك إلى فصل المفعول به عن جملته في البيت التاسع ، ويؤدي إلى فصل جواب الشرط عن الشرط في البيت العاشر . قد يقال إن الوقف على أواخر الأَشْطَرِ الأولى في القصيدة ليس ضرورياً في الإنشاد ؛ إذ تمكن قراءة البيت كله دفعة واحدة ؛ فلا يكون هناك فصل - إذن - بين ما فصل بينه . وهذه قضية تتعلق بالإنشاد ، أو إلقاء الشعر بطبيعة الحال ، ولكن بناء البحر الشعري في العربية يقوم في أساسه على اعتبار وحدة البيت ذات شقين يُفضل في الإنشاد أن يظهر كل شق على حدة حتى مع وجود البيت المدور ، مع أن نسبة التدوير ضئيلة جداً في الشعر القديم ^(١) .

(١) قمت بإحصاء على القصائد المختارة في « المفضليات » باعتبارها نماذج تمثل الشعر القديم فوجدت أن عدد الأبيات المدورة في هذه النماذج لم يتجاوز ٧٤ بيتاً من مجموع الأبيات وهو ٢٦٩٧ بيتاً موزعة على ١٣٠ قصيدة ومقطعة (هناك قصيدتان مكرتان بروايتين اخترت في الإحصاء الرواية الأكثر عدداً في أبياتها وتركزت الأخرى ، وهما المفضلياتان رقم : ٣١ ، ٩٢) بنسبة ٢٧٪ مع ملاحظة أن المفضليات لم ترد فيها قصائد على الأبحر الآتية : المديد والرجز والمجث والمزج والمتدارك والمقتضب والمضارع ، كما لم يرد فيها من المجزوء شيء إلا قصيدة واحدة من مجزوء البسيط وهي المفضلية رقم : ٥٧ وتفصيل هذا على الوجه الآتي :

الطويل : ٨٩١ بيتاً موزعة على ٤٥ قصيدة ومقطعة لم يرد منها سوى بيت واحد مدور وهو البيت الخامس عشر في المفضلية ٣٠ .

الكامل : ٥٣٣ بيتاً موزعة على إحدى وعشرين قصيدة من الكامل التام والمقطوع وأبياتها ٤٣٠ بيتاً وست قصائد من الكامل الأحذ المضمر وأبياتها ١٠٣ أبيات لم يرد من التام مدوراً إلا بيت واحد في المفضلية رقم ١٢٦ وهو البيت السابع والعشرون منها ، وجاء من الأحذ المضمر أربعة عشر بيتاً مدوراً في المفضليات = ١٢٢ ، ١٠٩ ، ٧٢ ، ٢٥ ، ٢١ .

ويؤكد هذا أن الشاعر يبدأ قصيدته غالباً ببيت مصرّع فيؤكد بذلك استقلال كل شطر عن الآخر في الإنشاد ، وقد يصرّع بعض الأبيات أثناء القصيدة كذلك « والتصرّيع في غير البيت الأول كثير ، وليس عيباً ، بل هو دليل على البلاغة والاقتدار على الصنعة ، ويستحب أن يكون ذلك عند الخروج من قصة إلى قصة » ^(١) ، ويكون ذلك بحسب تعبير قدامة من اقتدار الشاعر وسعة بصره ^(٢) . وما يلفت النظر أن بعض الأبيات المصّرة في داخل القصيدة لا بد من

- = الوافر : ٣٧٦ بيتا موزعة على ثمان عشرة قصيدة ومقطعة وليس فيها بيت مدور مطلقا .
البيسط : ٣٦٢ بيتا في ثمان عشرة قصيدة ومقطعة وليس فيها بيت مدور مطلقا .
الرمل : ٢٢١ بيتا في ثلاث قصائد وتتنازع قصائد الرمل بالطول إذ بلغت المفضلية ٤٠ مائة وثمانية أبيات والمفضلية ١٦ خمسة وتسعين بيتا ، وليس في الرمل الوارد في المفضليات بيت مدور .
المقارب : ١٧٣ بيتا في تسع قصائد وفيها أربعة وعشرون بيتا مدورا بنسبة ١٤ ٪ تقريبا .
السريع : ٩٢ بيتا في خمس قصائد جاء منها ستة عشر بيتا مدورا بنسبة ١٧ ٪ تقريبا .
الخفيف : ٢٥ بيتا في ثلاث قصائد جاء منها عشرة أبيات مدورة بنسبة ٤٠ ٪ .
المنسرح : ٢٤ بيتا في قصيدتين جاء منها ثمانية أبيات مدورة بنسبة ٣٣ ٪ تقريبا .
(١) أبو يعلى التنوخي ، كتاب القوافي : ٤٨ (تحقيق الدكتور : عونى عبد الرؤوف - الخانجي ١٩٧٥ م ، القاهرة) .

- (٢) أبو الفرج قدامة بن جعفر ، نقد الشعر : ٥١ (تحقيق : كمال مصطفى) .
ومن الشعراء الذين تظهر لديهم ظاهرة التصريع داخل القصيدة امرؤ القيس . انظر : ديوانه القصيدة الأولى حيث صرع فيها ثلاث مرات (ص : ٨ - ٢٦) والقصيدة الثانية (ص : ٢٧ - ٣٩) حيث صرع فيها مرتين ، والقصيدة الرابعة (ص : ٥٦ - ٧١) حيث صرع فيها ثلاث مرات ، والقصيدة السادسة (ص : ٧٨ - ٨٢) حيث صرع فيها مرتين ، والقصيدة الثامنة (ص : ٨٥ - ٨٨) حيث صرع فيها مرتين ، والقصيدة الثالثة عشرة (ص : ١٠٥ - ١٠٨) حيث صرع فيها مرتين ، والقصيدة الثالثة والعشرين (ص : ١٥٤ - ١٦٧) حيث صرع فيها أربع مرات ، والقصيدة التاسعة والأربعين (ص : ٢٣٠ - ٢٣٥) حيث صرع فيها مرتين ، والقصيدة الخمسين (ص : ٢٣٦ - ٢٣٩) حيث صرع فيها مرتين ، والقصيدة السادسة والخمسين (ص : ٢٥٩) حيث صرع فيها ثلاث مرات ، والقصيدة التاسعة والخمسين (ص : ٢٦٢ - ٢٦٤) حيث صرع فيها مرتين . ولم أشر هنا إلى القصائد التي صرع أولها فقط . وقد يصرع =

الوقف فيها على عروضها (آخر الشطر الأول) وأن تعامل معاملة الضرب تمامًا في النطق ، بحيث يختل الوزن إذا عوملت في النطق معاملة المتصل ، من ذلك مثلاً قصيدة امرئ القيس التي مطلعها ^(١) :

= في داخل القصيدة ولا يصرع أولها انظر : القصيدتين ٤٧ (ص : ٢١٥ - ٢٢٩) و ٥٥ (ص : ٢٥٥ - ٢٥٨) .

وهناك قصيدة للمتنبي (الديوان : ٥٥١) مطلعها :

أزائر يا خيال أم عائد أم عند مولاك أننى راقد
وهى من بحر المنسرح وعروضها (مفتعلن) وضربها (مستفعل أو مفعولن) وهو ضرب مقطوع صرع في داخلها ثلاث مرات حيث يقول :

| | |
|--------------------------|--------------------------|
| ما تعرف العين فرق بينهما | كل خيال وصاله نافذ |
| يا طفلة الكف عيلة الساعد | على البعير المقلد الواخذ |
| زدى أذى مهجنى أزدك هوى | فأجهل الناس عاشق حاقذ |
| حكيت يا ليل فرغها الوارد | فاحك نواها لجفنى الساهد |
| طال بكائى على تذكراها | وطلت حتى كلاكها واحد |

وبعد ذلك يقول :

| | |
|------------------------|--------------------------|
| يا عضدا ريه به العاضد | وساريا بيعث القطا الهاجد |
| ومطر الموت والحياة معا | وأنت لا بارق ولا راعد |

وهذه الأبيات المصرفة لابد من الوقف على أواخر أشطرها الأولى وإلا انكسر البيت ، كما يلاحظ أن عروض البيت تغيرت وسأوت الضرب أى تحولت من (مفتعلن) إلى (مفعولن) .

والعروضيون يقسمون الشعر إلى ثلاثة أنواع : المصرع ، والمقفى ، والمصمت . فالمصرع : هو ما غيرت فيه العروض عما تستحقه حتى توافق الضرب في وزنه وقافيته . والمقفى : هو ما كانت فيه العروض على زنة الضرب وقافيته سواء تغير العروض عما يجب لها أم لا . والمصمت : هو الذى ترك فيه التصريع والتقفية . انظر : نهاية الراغب في شرح عروض ابن الحاجب : ٩٦ - ٩٩ (تحقيق الدكتور : شعبان صلاح) .

(١) انظر : ديوان امرئ القيس ص : ١٠٥ ، ١٠٦ .

أَلَمَّا عَلَى الرَّبْعِ الْقَدِيمِ بَعْسَعَسَا كَأَنِّي أَنَادِي أَوْ أَكَلَّمُ أُخْرَسَا

يَأْتِي فِي دَاخِلِهَا الْبَيْتَ الْخَامِسَ :

تَأْوِينِي دَائِي الْقَدِيمُ فَعَلَّسَا أَحَازِرُ أَنْ يَرْتَدَّ دَائِي فَأُنْكَسَا

فلا بد من نطق الفعل (غَلَسَ) ^(١) بإشباع فتحة السين التي تتولد عنه ألف الإطلاق ، وألف الإطلاق لا تكون إلا في الوقف على القوافي المفتوحة حرف الروى ، وسواء وقفنا في قراءة هذا البيت على آخر الشطر الأول أم وصلناه مع شطره الثاني فإنه يبقى للفعل (فعَلَّسَا) ألف الإطلاق التي اكتسبها ، وهى في الوزن تقابل نون (مفاعِلُنْ) التي لا يسمح بمحذفها في عروض الطويل ، فلو حذفنا هذه الألف في القراءة ، أو وقف على الفعل (فعَلَّسَ) بالسكون كما تقضى قواعد الوقف في النثر لاختل الوزن في الحالين ، فلم يبق إلا أن ينطق به على ما أورده الشاعر سواء وقفنا عليه أم لم تقف عليه .

ومن ذلك أيضا القصيدة التي مطلعها ^(٢) :

أَحَارِ بَنَ عَمْرٍو كَأَنِّي خَيْرٌ وَيَعْدُو عَلَى الْمَرْءِ مَا يَأْتُرُ

إذ جاءت بعد بيتها الرابع هذه الأبيات :

تَرُوحُ مِنَ الْحَيِّ أَمْ تَبْتَكِرُ وَمَاذَا عَلَيْكَ بَأْنُ تَنْتَظِرُ
أَمْرُخُ خِيَامُهُمْ ، أَمْ عُشْرُ أَمْ الْقَلْبُ فِي إِثْرِهِمْ مَنْحَدِرُ ^(٣)
وَفِيْمِنْ أَقَامَ مِنَ الْحَيِّ هَرَّ أَمْ الظَّاعِنُونَ بِهَا فِي الشَّطْرِ ^(٤)

(١) غلس - أى : أتى ليلا في وقت الغلس وهو الظلمة .

(٢) ديوان امرئ القيس ص : ١٥٤ ، ١٥٥ .

(٣) المرخ : شجر ، واحدتها مرخة ، وهو يتفرش ويطول في السماء حتى يُستظل فيه . (اللسان [مرخ] ٢٢/٤) . والعُشْرُ : من العضاء وهو من كبار الشجر وله صمغ حلو وهو عريض الورق ينبت صعدا في السماء ، وله سكر يخرج من شعبه ومواضع زهره . وفي حديث مرحب أن محمد بن سلمة بارزه فدخلت بينهما شجرة من شجر العشر ، واحدته عُشْرَة . (اللسان [عشر] ٢٤٦/٦) .

(٤) الشطر : المختربون المبعدون .

وقد توالى هذه الأبيات الثلاثة مصرّعة ، كما نرى ، وراء (تبتكر) فى البيت الأول منها ساكنة سواء وقف عليها أم وصلت بما بعدها ، فليس فيه دليل على شىء ، ويبقى فيه التصريح . والراء فى (هرّ) فى البيت الثالث منها لا تثبت شيئا كذلك لأنها إذا صرفت ونونت ، أو إذا حركت ولم تصرف ، أو إذا نطقت موقوفا عليها بالسكون ؛ يصح الوزن على كل من هذه الحالات الثلاث فى هذه الصورة من « المتقارب » ، لكن يبقى اختيار التصريح كذلك .

أما البيت الثانى منها فإن الراء فى كلمة (عُشّر) لابد أن تنطق ساكنة ، أى : لابد أن تعامل معاملة الموقوف عليها ؛ لأنها إذا حركت ونونت - كما تقضى قواعد الوصل النثرى - اختل الوزن ، لأن (عُشّر) توازن (فعو) - والحذف جائز فى عروض المتقارب - ولو نونت (عُشّر) فإنها لا توازن أى صورة من صور عروض بحر المتقارب الذى جاءت عليه هذه القصيدة ، ومعنى هذا أنها لابد أن تنطق مسكّنة الراء ، وهذا دليل على أنه يختار فى إنشاد الشعر الوقف على عروضه أى : آخر الشطر الأول فى البيت .

والذى يعينى هنا هو أن قارئ الشعر إذا آثر الوقف على آخر الشطر الأول فإنه لا يقف عليه بما يقتضيه نظام الوقف فى النثر إذا كانت الكلمة فى حاجة إليه ، بل يقف عليه بما يظهر صحّة الوزن ، ولو اقتضى الأمر أن تخرج الكلمة عن نظام الوقف المعهود فى غير الشعر . وقد أشار ابن جنى فى خصائصه إلى هذه الملاحظة وألمح إلى أن أحدا من العلماء لم يذكر هذا فى علم القوافى وقد كان يجب أن يذكر ولا يهمل وسوف أنقل نصه دون تصرف ، يقول : « فإن قلت : فقد قال (١) :

أَعِنِّى عَلَى بَرَقِ أَرِيكَ وَمِضْهُوْ

(١) يعنى امرأ القيس فى معلقته ، انظر : الديوان ص : ٢٤ ، والرواية فيه :

« أحرار ترى برقاً كأن وميضه كلعج اليمين فى حبي مكّال »

فوقف بالواو ، وليست اللفظة قافية ، وقد قدمت أن هذه المدّة مستهلكة في حال الوقف ، قيل : هذه اللفظة وإن لم تكن قافية ، فيكون البيت بها مقفًى ، أو مصرّعا ، فإن العرب قد تقف على العروض نحوًا من وقوفها على الضرب ، أعنى مخالفة ذلك لوقف الكلام المنشور غير الموزون ، ألا ترى إلى قوله أيضًا :

فأضحى يسحّ الماء حول كتيفتن^(١)

فوقف بالتنوين خلافًا على الوقف في غير الشعر . فإن قلت : فأقصى حال قوله : « كتيفتن » - إذ ليست قافية - أن تجرى مجرى القافية في الوقف عليها ، وأنت ترى الرواة أكثرهم على إطلاق هذه القصيدة ونحوها بحرف اللين للوصل ، نحو قوله : ومنزلى ، وحوملى ، وشمألى ، ومحملى^(٢) ، فقلوله : « كتيفتن » ليس على وقف الكلام ، ولا وقف القافية ، قيل : الأمر على ما ذكرت من خلافه له ، غير أن هذا أيضًا يخص المنظوم دون المنشور ، لاستمرار ذلك عنهم ، ألا ترى إلى قوله :
أنى اهتديت لتسليم على دمنن بالغمز غيرهنّ الأعصر الأولو^(٣)

وقوله :

كأن حدوج المالكية غدوتنّ خلایا سفين بالنواصف من ددى^(٤)

وقوله :

فمضى وقدمها وكانت عادتّن منه إذا هى عرّدت إقدامها^(٥)

(١) رسم التنوين في الكتابة في « كتيفة » ورواية الديوان « وأضحى يسح الماء عن كل فيقة » .

(٢) كلمات القافية في الأبيات الأول ، والثاني ، والثامن من معلقة امرئ القيس .

(٣) رسم التنوين في (دمن) والوصل (وهو هنا إشباع ضمة الأول) والبيت للقطامي .

(٤) البيت لطرفة ، انظر : ديوانه صفحة ٧ ، وقد رسم التنوين في (غدوة) ، والوصل في (ددى)

- وهو اسم موضع - .

(٥) البيت للبيد في معلقته ، انظر : شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات لابن الأنباري ٥٥٠ .

وعرّدت : تركت الطريق وعدلت عنه .

وقوله :

فوالله لا أنسى قتيلاً رُزئتْهُو بجانب قَوْسَى ما مشيت على الأرضي^(١)

وفيها :

ولم أدر من ألقى عليه رداءهو على أنه قد سُلَّ من ماجدٍ مَحْضِي

وأمثاله كثير . كل ذلك الوقوف على عروضه مخالف للوقوف على ضربه ، ومخالف أيضاً لوقوف الكلام غير الشعر . ولم يذكر أحد من أصحابنا هذا الموضع في علم القوافي . وقد كان يجب أن يذكر ولا يهمل^(٢) . فابن جنى هنا يكرر أن الوقف على العروض في هذه الأبيات وأمثالها - وهي كثيرة - مخالف للوقوف في الكلام غير الشعر ، وقد بُنى الشعر على هذا الاعتبار سواء أوقف عليها القارئ أم لم يقف .

ومما يؤكد أيضاً استحسان الوقف على آخر الشطر الأول أن التصريح يقتضى أحياناً أن « يغيّر صيغة العروض فيجعلها مثل صيغة الضرب ، ويستصحب اللوازم في الموضعين مثال ذلك قول الشاعر في أول الطويل^(٣) :

ألا انعم صباحاً أيها الطلل البالي وهل ينعمن من كان في العصر الخالي

فقد جعل في نصف البيت (مفاعيلن) كآخره بسبب التصريح ، ولولا ذلك لكان في نصف البيت (مفاعلن) مقبوضاً ، ألا تراه يقول في هذه القصيدة :

ولو أننى أسعى لأدنى معيشة كفانى ولم أطلب قليل من المال

فوزن (معيشة) مفاعلن . وقد أتى فيها بتصريح بعد البيت الأول فقال :

ألا إننى بال على جميل بال يقود بنا بال ويتبعنا بال

(١) البيت لأبي خراش الهذلي ، وقوسى : مكان .

(٢) ابن جنى ، الخصائص ٦٩/١ ، ٧٠ ، ٧١ .

(٣) البيت لامرئ القيس ، انظر : الديوان ص : ٢٧ ، وأول الطويل يقصد به الضرب الصحيح

(مفاعيلن) ، وعروض الطويل دائماً مقبوضة إلا إذا صرع البيت وكان الضرب صحيحاً وهو الضرب الأول

كما في البيت . وانظر : آخر الهامش رقم : ٢ في صفحة رقم : ٣٠ من هذا الكتاب .

فأتى في العروض بـ (مفاعلين) . ومثله قول جرير في البسيط الثانى (١) :

بان الخليط ولو طوّعت مابانا وقطعوا من حبال الوصل أقرانا
فأتى بالقطع في النصف ، كما أتى به في الآخر وهو أن يعود (فاعلين) إلى (فَعْلَن)
ساكنة العين ، ولولا التصريح لأنت العروض مخبونة كقوله :

يا أم عمرو جزاك الله مغفرة ردّى علىّ فؤادى كالذى كانا
فقوله : (فِرَّةٌ) (فَعْلَن) ، وهذا قد استعمله القدماء والمحدثون « (٢) . فإذا كان
بناء الشعر يقتضى عند التصريح أن يغير صيغة العروض لتتوافق مع صيغة الضرب ،
فلا بد أن هذا التغيير ينبغى أن ينال حقه في الإنشاد بأن يظهر وبين للمستمع ،
ويتحقق ذلك بالوقف عليه ، وعند الوقف عليه تفصل أحيانا بعض أجزاء
« الجملة » عن بعض كما رأينا في النص الذى أسلفناه . فالتصريح ظاهرة مضادة
للتدوير ، وهما - أعنى التصريح والتدوير - متعاكسان ، فعلى حين يؤكد الثانى
الاتصال ، يؤكد الأول الانفصال .

ولعل مما يؤكد استحسان الوقف على آخر الشطر الأول ، والبدء بالشطر
الثانى ، وأن الشعر مبنى على مراعاة ذلك أن همزة الوصل قد تستخدم مقطوعة
في أول الشطر الثانى من البيت « وقد فعل الشعراء ذلك في أنصاف الأبيات ؛
لأنها مواضع الفصل ، وإنما يبتدئون بعد قطع ، نحو قوله :

ولا يبادر في الشتاء وليدنا ألقدر ننزلها بغير جعالي « (٣)

ويقول أبو سعيد السيرافى : « وإنما يكثر هذا في النصف الأخير ، لأنهم

(١) ديوانه : ١٦٠/٢ والمقصود بالثانى في البسيط الضرب المقطوع (فاعِلٌ) والعروض في هذه
الصورة لابد أن تكون مخبونة (فعِلن) ولا تستعمل مقطوعة إلا إذا كان البيت مصرعا كما في البيت .

(٢) أبو يعلى التنوخي ، كتاب القوافي : ٤٦ ، ٤٧ ، ٤٨ (تحقيق الدكتور : عوفى عبد الرؤوف) .

(٣) شرح الشافية : ٢٦٦/٢ .

كثيرا يسكتون على النصف الأول فيصير كأنه مبتدأ»^(١) . ومن ذلك أيضا قول حسان بن ثابت :

لتسمعنّ وشيكا في دياركم الله أكبر يا ثارات عثمان^(٢)

ولو نطقنا هذه الهمزات بما ينبغي لها ، أى : يجعلها همزات وصل لا قطع ، لانكسر وزن البيت ولم يستقم . فالبيت لا يستقيم إلا بجعلها همزة قطع . وهذا دليل على استحسان الوقف عند آخر الشطر الأول . ولا يغض من هذا الاستدلال أن النحويين ينظرون لقطع همزة الوصل على أنها ضرورة ، لأن للضرورة مسوغاً من الاستعمال .

إن دخول الشاعر في الوزن والقافية إعلان من أول بيت في القصيدة بمجاوزة النثر والعدول عنه وتنكّب طريقه . ولعل هذا هو الذى دفع الشاعر القديم إلى التصريح في أول بيت من أبيات القصيدة وهو بذلك أيضا يعقد اتفاقا مع سامعيه على نوع المقطع الذى اختاره للوقف عليه في نهاية الأبيات المقفاة . وعلى السامعين أن يهتئوا أنفسهم لتلقى مشابهاة هذا الصوت المختار .

بعد هذا ، هل يكون الشعر هو مجرد أن يكون الكلام موزونا مقفى فحسب ؟ أى : هل يكون الشعر هو النثر مضافا إليه الوزن والقافية ، وبعبارة أخرى : ألا يترك الوزن والقافية بما يتطلبه كل منهما أثرا في بناء الجملة ؟

إن الوزن كما هو معروف يُدخل الكلمات في تنظيم مقطعى معيّن ، وهذا يستدعى - بطبيعة الحال - الكلمات التى تناسب هذا التنظيم ، كما أن الوزن يعيث في أجزاء الجملة ، فيدفع بعضها في المقدمة ، ويؤخر بعضها ، ويرتب بينها بطريقة خاصة حتى تأتى القافية مستقرة في موضعها المقدّر فتمثل فاصلاً صوتياً أو سكتة في توالى النطق وتتابعه تهيئةً لبيت جديد ، أو - إن شئنا - لدائرة

(١) شرح السيرافى : ٢١٣/١ .

(٢) ديوانه : ٢١٦ .

مقطعية جديدة تعرف بوحدة الإيقاع للقصيدة . إن من حقنا أن نتوقع في كل عمل منظوم - كما يقول كوليردج - شرطين « أولهما : أنه لما كانت عناصر الوزن تدين بوجودها لحالة زيادة في الاستثارة فإن الوزن نفسه كذلك ينبغي أن يكون مصحوبا باللغة الطبيعية للاستثارة . وثانيهما : أنه لما كانت هذه العناصر تأخذ شكل الوزن بطريقة صناعية بواسطة عمل إرادي ، بقصد خلط الإمتاع بالعاطفة ، ومن أجل هذا الغرض ؛ فإن آثار الإرادة الموجودة ينبغي كذلك أن تدرك نسبيا خلال اللغة المنظومة . ثم إن هذين الشرطين لابد أن يُوفَّق بينهما ، وأن يتحققا معًا ؛ فلا بد أن تكون هناك لا مشاركة فحسب ، بل وحدة ، أى : تداخل بين الانفعال والإرادة ، وبين الباعث التلقائي والغرض الإرادي » ^(١) ويؤكد كوليردج ، وهو بصدد مناقشة آراء الشاعر وردزورث عن لغة الشعر ، أنه لا يمكن الكشف عن هذه الوحدة إلا في تردد الأشكال والمجازات (وهى أصلا وليدة الانفعال ولكنها الآن متبناة من جانب القوة) بشكل أكثر مما يرغب فيه أو يحتمل ، حيث لا تشجع العاطفة بشكل إرادي وتستبقى مشبوبة من أجل تلك المتعة التى يرى أن مثل هذه العاطفة ، ملطفة ، ومُسيطرًا عليها من جانب الإرادة ، قادرة على بعثها ، إنها لا تملى فقط ، بل تنتج من تلقاء نفسها استخدامًا أكثر تكرارًا للغة الطليّة المنعشة مما يكون طبيعيًا في أية حالة أخرى لم يوجد فيها ، كما يوجد هنا ، سابق مفهوم جدا ، ولو أنه ضمنى ، بين الشاعر وقارئه يجعل من حق الأخير أن يتوقع ، ومن واجب الأول أن يقدم هذا النوع وهذه الدرجة من الاستثارة الممتعة ^(٢) .

وإذا كان كوليردج هنا يتحدث عن الحالة النفسية للشاعر التى تستثيره لتقدم هذه الاستثارة الممتعة ، وتهيئ حالة المتلقى وتوقعه لهذا القدر من الاستثارة

(١) كوليردج ، النظرية الرومانتيكية في الشعر ٢٩٤ ، ٢٩٥ (ترجمة الدكتور : عبد الحكيم حسان

- دار المعارف ١٩٧١ م) .

(٢) السابق نفسه .

المتعة التي تستدعى بالطبع « لغة » متجاوبة معها معبرة عنها ، فإن الذي يعيننا هنا هو النظر إلى أثر هذه « الاستشارة المتعة » في طبيعة بناء الجملة الشعرية التي يعد الوزن فيها عاملا فعالا « فالوزن ليس عنصرا مستقلا عن القصيدة يضاف إلى محتواها من الخارج لكنه جزء لا ينفصل من سياق المعنى ، وهو بهذه الصفة لا ينتمى إلى علم الموسيقى بل إلى علم اللغة » ^(١) . عندما يقول الأعشى مثلا :

وليل ، يقول القوم من ظلماته : سواء بصيراث العيون وعورها
كان لنا منه بيوتا حصينة مسوخ أعاليها وساج كسورها
تجاوزته حتى مضى مدلهمة ولاح من الشمس المضيئة نورها ^(٢)

نجد هنا ثلاث وحدات إيقاعية ، أى : ثلاثة أبيات ، كل بيت منها وحدة إيقاعية مستقلة ، ولكن الأبيات الثلاثة « جملة » واحدة ، جاء صدرها وهو المبتدأ في أول هذه الأبيات « وليل » وجاء خبرها في البيت الأخير ، « تجاوزته .. » وتخلل ذلك جملتان نعتيتان « يقول القوم من ظلماته : سواء بصيراث العيون وعورها » و « كان لنا منه بيوتا حصينة » وكل جملة من هاتين تضمنت في داخلها جملا أخرى ، فالأولى : تضمنت جملة مقل القول « سواء بصيراث العيون وعورها » والثانية : تضمنت جملتين نعتيتين لاسم كأن « بيوتا » هما « مسوخ أعاليها » ، « ساج كسورها » . وقد انعكس الترتيب في هذه الجمل الفرعية الثلاث بحيث جاء المبتدأ فيها تاليا للخبر ، كما أن الجملة المعطوفة على الجملة الغائية « ولاح من الشمس المضيئة نورها » قد تصرف فيها الترتيب على هذا النحو حتى تتواءم مع البيتين السابقين وبقيّة أبيات القصيدة . إن الجملة النثرية كانت تكفى في مثل هذه الحالة بأن تقول : « ولاح نور الشمس » ، لكن التصرف الشعري في هذا الموضع آخر كلمة نور وأضافها إلى ضمير الشمس التي قدمها مجرورة بـ (من)

(١) بناء لغة الشعر : ٤٥ .

(٢) ديوان الأعشى : ٦٨ (المؤسسة العربية للطباعة والنشر - بيروت) والمسوخ : أبواب من الشعر الحسن . والساج : الطيلسان الأسود أو الأخضر . والكسور : جوانب البيت .

ونعتها بالمضيئة حتى يتوصل إلى كلمة (نورها) مرفوعة في موضعها ، واختار كلمة (نور) على غيرها لمكان الراء وواو المد قبلها . والمستمع لهذه الأبيات لا ينكر هذا التشعيت ، ولكنه يتوقعه ، ويبحث فيه عن هذا التحطيم لمألوف النثر في سبيل هذا البناء الجديد ، وهو يلقي السمع إلى الوقفات الأخيرة « وعورها - كسورها - نورها » التي يتفق فيها المقطعان الأخيران تمامًا والجزء البارز من المقطع الذي قبلهما . ولو أراد الشاعر أن يعبر عن هذا المعنى نفسه في وزن آخر غير بحر الطويل لاختلفت بالقطع المفردات والتراكيب ، واختلفت جزئيات المعنى ضرورة .

إن الشعر الحر لا يختلف عن الشعر القديم في هذه الظاهرة ، وأعنى بها توزيع الجملة على عدد من الأبيات ، والبيت في الشعر الحر سطر واحد ليس ذا شقين ، ففيه سكتة واحدة على آخره . يقول صلاح عبد الصبور في قصيدته : « الحب في هذا الزمان » ^(١) :

١ - الحب يا رفيقتي قد كان

٢ - في أول الزمان

٣ - يخضع للترتيب والحسبان

فهذه ثلاثة أبيات من جملة واحدة ، ويقول في قصيدته : « أحلام الفارس القديم » ^(٢) :

١ - قد كنت فيما فات من أيام

٢ - يا فتنتي محاربًا صلبًا وفارسًا همام

٣ - من قبل أن تدوس في فؤادي الأقدام

٤ - من قبل أن تجلدى الشموس والصقيع

(١) أحلام الفارس القديم : ٤٠ ، ٤١ .

(٢) السابق نفسه : ٧٨ .

٥ - لكى تذلل كبريائى الرفيع .

وهذه أيضا جملة واحدة توزعت على خمسة أبيات . ففى النص الأول هدمت الوحدة المعنوية للجملة من خلال التوقف على « كان » و « الزمان » وهذان الوقفان لا يخدمان الجملة ، ولكنهما يخدمان الوزن ، على حين أن الوقف على « والحسبان » يخدم الغرضين معاً : وحدة البيت عروضياً ، ووحدة الجملة معنوياً . فى النص الثانى انتهكت الجملة أيضا بالوقف على « أيام » و « همام » و « الأقدام » و « الصقيع » وسقطت الأداة الرابطة بين البيتين ٣ ، ٤ ونجد أيضا أن الوقف على آخر البيت الخامس « الرفيع » يخدم الغرض الشعرى والنحوى معاً .

وإذا قارنا بين نص الأعشى ونصى صلاح عبد الصبور ؛ فقد نجد أن الظاهرة موجودة عند كليهما ، ولكنها أكثر حدّة فى الشعر الحر ، وقد يكون من الأوفق أن نقارن بين نصوص متعاصرة ، وقد ندهش إذا رأينا شعراء الشعر الحر عندما يكتبون قصائد من « شعر البيت » تتوافق لديهم الوحدة العروضية مع وقفة الجملة بحيث تأتى القافية وقفا للجملة والبيت معاً ، ولعله من أجل هذا يلجأ بعضهم إلى كتابة أبيات القصيدة بطريقة معنوية لا بطريقة عروضية .

يقول أمل دنقل فى قصيدة له بعنوان « طفلتها » يقدمها بهذه العبارة « مرت خمس سنوات على الوداع وفجأة رأى طفلتها » (وسوف أكتب المقطع الأول منها كما ورد فى الديوان) (١) :

لا تفرى من يدي مختبئه

.. خبت النار بجوف المدفأة

أنا ..

(لو تدرين)

(١) الأعمال الشعرية الكاملة : ٥٠ (مكتبة مدبولي) .

من كنتٍ له طفلة
لولا زمان فجأة
كان في كفى ما ضيعته
في وعود الكلمات المرجأة
كان في جنبى
لم أدر به
.. أو يدرى البحر قدر اللؤلؤة
إنما عمركِ عمر ضائع من شبلى
في الدروب المخططة
كلما فزتِ بعام
خسرتِ مهجتي عاماً
.. وأبقتِ صدأه
ثم لم نحمل من الماضي
سوى ذكريات في الأسى مهترئة
نتعزى بالدجى
إن الدجى للذى ضل منه
تكأه !!

إن هذا التوزيع الكتابي من عمل الشاعر نفسه ، لأن القصيدة نشرت في ديوانه ^(١) : « مقتل القمر » سنة ١٩٧٤ م بهذه الطريقة نفسها قبل أن تنشر في الأعمال الكاملة بعد وفاته . وإذا حاولنا أن نتفهم السبب في كتابة هذه القصيدة على هذا النحو الذى يهدم الشعر ، أو بعبارة أخرى يهدم النظام العروضى ، فإننا لابد أن نستعرض الهدف الواضح من هذه الطريقة . هل الشاعر يهتم بالوحدات المعنوية ، أى : الجملة ؟ لا يظهر ذلك ؛ لأنه يحاول أن يفرق عناصر الجملة ،

(١) مقتل القمر : ١١ ، ١٢ وقارن بالأعمال الشعرية الكاملة ٥٠ .

مثلا « أنا / (لو تدرين) / من كنت له طفلة » و « كلما فزت بعام / خسرت مهجتي عامًا / وأبقت صدأه » و « ثم لم نحمل من الماضي / سوى ذكريات في الأسى مهترئة » و « إن الدجى للذى ضل مناه / ثكأه » فهذا التوزيع - إذن - ليس وحدات دلالية ، وليس وحدات إيقاعية ، ولولا القافية وروبيها الحاذ « حرف الهمزة » التى وقفت حارسًا واضحًا لحدود البيت فى هذا المقطع لاختلطت الأمور على القارئ . وهناك كثير من الشعراء يفعلون هذا الصنيع ^(١) ، وبعضهم يكتب كل شطر فى سطر ^(٢) ، ويجعل الأشطر غير متساوية فى الكتابة ليعطى إحساسًا - على مستوى النظر - بأنها مختلفة ، ولو أعدنا كتابة أبيات أمل دنقل وفق النظام العروضى الصحيح لجاءت على هذا النحو :

- ١ - لا تفرى من يدى مختبئة خبت النار بجوف المدفأه
- ٢ - أنا - لو تدرين - من كنت له طفلة لولا زمان فجأة
- ٣ - كان فى كفى ما ضيعته فى وعود الكلمات المرجأه
- ٤ - كان فى جنبى لم أذر به أو يدرى البحر قدر اللؤلؤة
- ٥ - إنما عمرك عمر ضائع من شبلى فى الدروب المخطئه
- ٦ - كلما فزت بعام خسرت مهجتي عامًا وأبقت صدأه
- ٧ - ثم لم نحمل من الماضي سوى ذكريات فى الأسى مهترئة
- ٨ - نتعزى بالدجى إن الدجى للذى ضل مناه تكأه

وهكذا نجد أن الأبيات الثمانية هنا توزعت هناك على عشرين سطرا ، كل سطر منها لا هو جملة ، ولا هو بيت ، وإذا نظرنا فى الأبيات بعد إعادة كتابتها وجدنا أن خاصية الأبيات للجملة لم تتوافر فيها ، بل نجد أن كل بيت تتطابق فيه الوحدة الإيقاعية مع الوحدة الدلالية . ولعل هذا هو الذى دفع الشاعر إلى توزيع

(١) انظر مثالا لهذا : قصيدة « زيت ونيران » لفاروق شوشة فى ديوانه : « يقول الدم العربى » ص :

(٢) انظر مثالا لهذا : قصيدة « الموت فى وهران » لأحمد عبد المعطى حجازى . ديوانه ص : ٣٧٦ .

الكتابة على النحو السالف ، وكأنه أحسّ بنقص الجرعة الشعرية التى تعمل على تشعيت أجزاء الوحدة الدلالية ، وإظهار الوحدة الإيقاعية كاملة السلطان على حساب تلك . وإذا قارنا النص السابق بالنص الآتى من قصيدة : « سفر التكوين » ^(١) لأمل دنقل نفسه ظهرت خاصية الانتهاك واضحة ، يقول :

- ١ - فى البدء كنت رجلاً وامرأة وشجرة
- ٢ - كنت أباً وابناً وروحاً قدسا
- ٣ - كنت الصباح والمسا
- ٤ - والحدقة الثابتة المدوّره
- ٥ - وكان عرشى حجراً على ضفاف النهر
- ٦ - وكانت الشياه
- ٧ - ترعى ، وكان النحل حول الزهر
- ٨ - يطنّ ، والإوز يطفو فى بحيرة السكون ، والحياه
- ٩ - تنبض كالطاحونة البعيده
- ١٠ - حين رأيت أنّ كل ما أراه
- ١١ - لا ينقذ القلب من الملل

لو أعدنا كتابة الأبيات السابقة بطريقة أخرى تصل ما انفصل فيها من أجزاء الوحدة الدلالية ، أى : الجملة فإنها سوف تكون على النحو الآتى :

- ١ - فى البدء كنت رجلا وامرأة وشجره
- ٢ - كنت أباً وابنا وروحاً قدسا
- ٣ - كنت الصباح والمسا والحدقة الثابتة المدورة
- ٤ - وكان عرشى حجراً على ضفاف النهر .
- ٥ - وكانت الشياه ترعى .
- ٦ - وكان النحل حول الزهر يطن

(١) الأعمال الشعرية الكاملة : ٢٦٧ .

٧ - والإوز يطفو في بحيرة السكون

٨ - والحياة تنبض كالطاحونة البعيدة حين رأيت أن كل ما أراه لا ينقذ

القلب من الملل .

بإعادة الكتابة على هذا النحو تحول أحد عشر بيتاً إلى ثمانى جمل فقط ، ولم يبق منها موزوناً سوى الجمل الأربعة الأولى ، وبرغم أن الجملة الثالثة ضمت بيتين معاً ، لم تخرج عن الوزن غير أن الشاعر جزأها ، جاء جزؤها الأول بيتاً قصر فيه الممدود . وهو كلمة « المساء » ، ليكون قافية متجاوبة مع البيت السابق « قدسا » ، ودفع لذلك المعطوف إلى أول البيت التالى ، لكن الجمل من ٥ - ٨ خنقت فيها إعادة الكتابة صوت الشعر ، وأماتت القافية ، ولم تستطع الصورة الموجودة في الإوز الذى يطفو في بحيرة السكون ، والحياة التى تنبض كالطاحونة البعيدة أن تنقذ هذه الجمل ، وتحولها وحدها إلى أن تكون شعراً ، برغم ما فعلته بالإضافة في « بحيرة السكون » من اختراق قانون الاختيار بين الكلمات ، وكذلك إسناد النبض إلى الحياة وتشبيهها بالطاحونة . ومع إعادة الكتابة التى حولت النص من وحدات شعرية إلى وحدات دلالية لم تصبح كلمة « الزهر » موقوفا عليها ، وليست هناك وسيلة ترقيمية تساعد القارئ ، وتشير إليه أن يقف عليها ، وبذلك لم تعد متجاوبة مع كلمة « النهر » التى تنهى جملة ، وفي الوقت نفسه تنهى بيتاً . وكذلك لم تصبح كلمة « الحياة » موقوفا عليها كذلك ، فلم تتجاوب مع « الشياه » ، ولا مع الفعل « أراه » ؛ لأن كلا منها ذابت داخل وحدتها الدلالية بعد أن كان التوزيع العروضى يبرزها ، ويحول كلا منها إلى وقفة صوتية ذات جرس خاص .

إن الشعر إذن يلجأ إلى بعض الكلمات التى قد تكون داخل الجملة فيبرزها ويلفت الانتباه إليها ، وتصبح هذه الكلمات معالم صوتية في القصيدة لا يمكن إغفالها عند محاولة التفسير . ولاشك أننا نقبل الصياغة الأولى ، حتى لو أدت إلى كسر النظام اللغوى المألوف ، ونرفض إعادة صياغتها حتى لو توافقت مع المنطق العقلى . ولقد « فهم الشعراء أن الصراع بين البحر والتركيب صراع متعلق بجوهر الشعر ذاته ، وأن نظامى الوقف بينهما تنافسى ، وحين نريد

إنقاذ البحر ، فلا بد من التوضيح بالتركيب ، بل ربما كان الهدف الغامض الذى يتبعه الشعر هو فك ترابط التركيب ^(١) ولعل محاولة فك ترابط التركيب هذه هى التى دفعت بعض الشعراء ، حين لم يقم النظم الذى سلكوه بهذه المهمة ، إلى فك ترابط التركيب عن طريق الكتابة .

إن الكتابة المنطقية للأبيات السالفة لم تختصر عدد الأسطر فى الأبيات ٥ ، ٦ ، ٧ ، ٨ إذ قوبلت فى إعادة الكتابة بالأسطر ٤ ، ٥ ، ٦ ، ٨ ، فالأسطر فى الطريقتين أربعة ، لكننا إذا وصفنا كلا منها بأنه « سطر » مع الطريقة الثانية كان الوصف صحيحا . وإذا وصفناه فى الطريقة الأولى بأنه : « سطر » ؛ فلا بد من تقييده بأنه : « شعرى » ، أو نقول عنه إنه : « بيت » لأن السطر فى هذه الحالة وحدة إيقاعية ، ولكى تتحقق هتكت نظام الوحدة الدلالية . إن كلمة « ترعى » تابعة لـ « وكانت الشياه » من حيث الدلالة ، لكنها من حيث الوزن تصبح تابعة للسطر الشعرى التالى : « ترعى وكان النحل حول الزهر » . ومثل هذا يحدث مع كلمتى « يطنّ » و « الحياه » . ولا يحدث الأثر الوزنى إلا بالوقوف على « الشياه » و « الزهر » و « والحياه » ، مع أن الوقف على « والحياه » يؤدى إلى لبس عطف المفرد ، فقد يظن القارئ أو المستمع أن « والحياه » معطوفة على « السكون » فى :

— يطنّ ، والإوز يطفو فى بحيرة السكون والحياة .

فيتصور للحظة أن البحيرة هى بحيرة السكون والحياة معًا ، وأنها بحيرة تجمع المتضادين : السكون والحركة ، والهمود والاضطراب ، فكل منهما كامن فى الآخر ، وعندما يتلقى :

— تنبض كالطاحونة البعيدة .

يقوم بعملية الفصل ، فيخصص السكون للبحيرة ، ويعيد النبض للحياة ، وبرغم هذا الفصل الذى أتى بعد تلقى « تنبض كالطاحونة البعيدة » تنسحب للخلف تلك الصورة التى تولدت عفويًا من اللبس النحوى السابق حيث تختلط الحركة

(١) بناء لغة الشعر : ٧٤ .

بالسكون في بحيرة واحدة . والشعر لا يمنع من مثل هذا التداخل ، بل إنه يعمل لتحقيقه في كثير من الأحيان ، ومن وسائله في ذلك الوزن والقافية وترتيب كلماته ، وتصبح الضحية التي نقدمها طائعين على مذبح الشعر هي الجملة بحدودها المنطقية . ولا تؤدي القصيدة دورها إلا على النحو الذي تختاره ، وليس في الوسع استخلاص معناها بعيداً عن هذا التشكيل اللغوي الخاص كما تستخرج البندقة من قشرتها وتُحمَل وحدها - على حد تعبير أرشيبالد ماكليش - إن ما تريده القصيدة « شيء يتلاشى عندما تنتهي القصيدة ، ولا يمكن استرجاعه إلا بالعودة إلى كلمات الشاعر ، لا إلى كلمات الشاعر مستقلة ، بل إلى كلماته ضمن القصيدة ، فإن نحن بدلناها ، وإن نحن - بالرغم من الاحتفاظ بمذلولها كما هو - غيرنا ترتيبها ، إن لفظناها بحيث نغيّر إيقاعاتها ، فإن معناها سيتغير أيضاً » ^(١) فالبحث في الشعر أولاً وقبل كل شيء بحث عن « شكل » بما يختاره هذا الشكل من أنظمة خاصة على المستويات الخاصة ^(٢) . و « الشعر ليس موافقة قواعد التركيب agrammatical وإنما هو مخالفة هذه القواعد antigrammatical إنه مجاوزة بالقياس إلى قواعد توازي الصوت والمعنى التي تسود كل ألوان النثر ، مجاوزة مطردة ومتعمدة » ^(٣) .

ولا تسمح طبيعة الفن الشعري برسم حدود واضحة لسلوك الجملة في القصيدة أو توقع واضح لمسارها ، فإن هذا التحديد الصارم مضاد لطبيعة الإبداع . فمن سمات الإبداع الشعري التجديد والخروج على المألوف ، وفي الوقت نفسه

(١) أرشيبالد ماكليش : الشعر والتجربة : ٢٠ (ترجمة : سلمى الخضراء الجيوسي) .

(٢) انظر في هذه القضية : قراءة الشعر للدكتور : محمود الربيعي ، ومقالات نقدية له أيضاً ، ونظرية البنائية في النقد الأدبي للدكتور : صلاح فضل ص : ٧٦ وما بعدها ، وواقع القصيدة العربية للدكتور : محمد فتوح أحمد وخاصة المبحث الثاني ٢٥ وما بعدها ، وعن بناء القصيدة العربية الحديثة للدكتور : علي عشري زايد : ٤٢ وما بعدها .

(٣) بناء لغة الشعر : ٩١ .

الخضوع لتقاليد الشعر الراسخة التي أرساها استعمال الشعراء السابقين على مدى عمر اللغة كله . لقد كان أكثر التقاليد رسوخا في الشعر هو الوزن ، ومع ذلك خرج عليه الشعراء في الشعر الحر . وتمثل هذا الخروج في الثورة على الالتزام بالقافية الموحدة من جانب ، والثورة على الالتزام بعدد التفعيلات الموروثة في البيت من جانب آخر ، ولكن الخارجين على هذه التقاليد يحاولون الآن إرساء تقاليد جديدة للشعر الحر^(١) . إن الاتفاق بين الشاعر وجمهوره على تقليد واضح أمر ضروري . هذا التقليد يتعلق بالإطار الإيقاعي ، وبطريقة الرسم الكتابي نفسها ، أو بالإنشاد ، وأى ثورة على التقاليد التي تمثل عقداً غير مكتوب بين الشاعر والجمهور لا يتقبلها الجمهور المتلقى بسهولة ، ويظل الجمهور يقاومها حتى تنتهى إمّا إلى تثبيت أقدامها فتكون بذلك قد نجحت وأصبحت بدورها تقليداً متفقاً عليه . وإمّا إلى قهرها ودفعها إلى زوايا النسيان . والمتلقى يجب أن يشعر بالقصيدة أول ما يسمعها أو يقرأها ، حتى من غير أن يفهم معناها ، ولا يتم ذلك إلا من خلال الاتفاق على تقاليد معينة . أما الذى لا يستطيع المتلقون أن يعترضوا عليه فهو طريقة استعمال الشاعر للغة . وكأن أبناء اللغة يصرحون للشاعر أن يستعمل المفردات اللغوية والأنظمة التركيبية بالطريقة التى يراها مناسبة داخل الإطار المتفق عليه ، فى مقابل الالتزام من جانبه بهذا الإطار .

وإذن لا يمكن التنبؤ بما سيسلكه الشاعر مع بناء الجملة فى القصيدة لأن هذا الجانب هو مكن الإبداع ؛ لأن الشعر يُصنع من الكلمات لا من الأفكار - على حد التعبير الشهير للملازميه - ومعنى القصيدة يثيره بناء الجمل باعتبارها أصواتاً أكثر مما يثيره بناء الجمل باعتبارها معانى ، « والشعراء يدأبون دائماً على الخوض والاصطلياد على حافة نهر اللغة البطيء الجريان عليهم يعثرون على ما يمكنهم

(١) انظر : محاولات الشاعرة نازك الملائكة إرساء هذه التقاليد فى كتابها قضايا الشعر المعاصر وبخاصة الباب الثانى ص : ٦٩ - ١٣٨ (الطبعة الخامسة ١٩٧٨ - دار العلم للملايين بيروت) .

اصطياده وتسخيرو لاستعمالهم الخاص» ^(١) وليست أنصباؤهم متساوية في حظهم من الصيد . ومن هنا يمكن دراسة كل قصيدة على حدة واستخراج خصائص الجملة فيها ورصد ظواهرها الأسلوبية التى تشيع في استعمالها .

لقد عقد الدكتور إبراهيم أنيس فصلا في كتابه : « من أسرار اللغة » عنوانه : « الجملة العربية : أجزاؤها ونظامها » خصص فيه مبحثا عن نظام الشعر ، بدأه بتقرير أن للشعر معالم مهما قيل في شأنها ومهما تباينت آراء النقاد ودارسى الأدب في علاجها ، ثم قال بعد ذلك : « ولسنا نزعم أن للشعر نظاما خاصا في ترتيب كلماته لا يمت لنظام النثر بأى صلة » ^(٢) . وأضاف بعد هذا تعليل قوله : « فلا غرابة - إذن - أن نرى في ترتيب كلماته أمرا غير مألوف أو معهود ، ولكن ما نشهده في نظام الشعر لا يصل عادة إلى أن يصبح ذا كيان مستقل عن نظام النثر في كل التعابير والتراكيب ، بل يشترك مع نظام النثر حيناً ، ويفر منه حيناً آخر دون أن يعمد الشاعر إلى مثل هذا الخروج عمداً ، أو يلتمسه قصداً بل يرد في نظمه وهو لا يكاد يشعر بوروده » ^(٣) . إن الدكتور إبراهيم أنيس برغم أنه كان من الداعين إلى فصل التقعيد في الشعر عن النثر نراه هنا لا يستطيع التخلص من قبضة النثر القوية ، ويضع عينا على الشعر وأخرى على النثر ، ويحاول أن يعقد بينهما صلحاً . إن التركيب الواحد إذا ورد في الشعر وفي النثر ، في الوقت نفسه ، لن يصبح بالدلالة نفسها في النصين ؛ لأنه في الشعر وسيلة وغاية معاً ، وهو في النثر وسيلة فحسب . إنه يمكن فكُّه في النثر واستبداله ، وهو في الشعر لا يمكن معه ذلك « إنه من غير الممكن أن يفصل الناقد بين الوسائل المؤدية إلى المعنى وبين المعنى نفسه في الشعر أو في أى فن آخر ، لأن الوسائل نفسها تتضمن المعنى » ^(٤) . ويؤكد أوستين وارن ورينيه ويلك « أن معنى الشعر يعتمد

(١) أرشيبالد ماكليش ، الشعر والتجربة : ٦٥ .

(٢) من أسرار اللغة : ٣٢٢ (الطبعة الثالثة) .

(٣) السابق : ٣٢٣ .

(٤) أرشيبالد ماكليش ، الشعر والتجربة : ١٠٨ .

على السياق ، فالكلمة لا تحمل معها فقط معناها المعجمي ، بل حالة من المترادفات والمتجانسات . والكلمات لا تكتفى بأن يكون لها معنى فقط بل تثير معانى كلمات تتصل فيها بالصوت أو بالمعنى أو بالاشتقاق ، أو حتى كلمات تعارضها أو تنفيها ^(١) .

والدكتور إبراهيم أنيس بالطبع يعنى هنا النظام التجريدى ، لا التعبير الحى وقد اكتسى هيكله العظمى لحمًا ودمًا ، وأصبح ينبض بضربات قلب القصيدة الخاص .

ما معنى أن نقول مثلاً : إن « المفعول به » يتقدم على « الفاعل » أو على « الفعل » فى الجملة الشعرية ، أو يكثر فيها بحيث يمثل ملمحاً خاصاً ؟ هل يعنى هذا أن كل شاعر عليه أن يفعل ذلك ؟ كلا ، بالطبع . هل يعنى هذا أن قارئ الشعر عليه أن يلاحظ ذلك ؟ وماذا تعنى ملاحظته إذا لم يستطع أن يفسر الجملة الخاصة تفسيراً يتناسب مع موقعها فى القصيدة ؟ إن قارئ القصيدة يتعامل مع الكلمات الحية التى شغلت مواقع نحوية فى سياق القصيدة ونسيجها الحى وليس مع المواقع النحوية وحدها ، وليس مع الكلمات وحدها . إن الدكتور إبراهيم أنيس يهتم « بالدوافع والاعتبارات » التى تفرق بين نظام النثر ونظام الشعر فى ترتيب الكلمات ويحاول أن يلخصها قائلاً : « نخلص من كل ما تقدم إلى أن هناك دوافع واعتبارات فرقت بين نظام النثر ونظام الشعر فى ترتيب الكلمات ، ويمكن تلخيصها فيما يلى :

١ - حرص الشاعر على موسيقى شعره فى الوزن والقافية ، ينحرف به أحياناً إلى نظام غير مألوف فى النثر .

٢ - رغبة الشاعر فى التحلل من كل القيود ونزوعه إلى الحرية ككل فنان يجعله فى بعض الأحيان لا يعبأ بنظام الكلمات على النحو المعهود فى النثر ،

(١) نظرية الأدب : ٢٢٥ .

ولا سيما حين تسيطر عليه العاطفة ، ويملك المعنى عليه مشاعره .

٣ - محاولة كل الشعراء المجيدين أن يحملوا القليل من الألفاظ الكثير من المعاني قد تعرضهم لمثل الإيجاز والحذف والتخلص من كل فضلات الكلام » ^(١) .

وهذه الفروق الثلاثة تؤول إلى اثنين فقط من وجهة نظرى هما : لجوء الشاعر إلى نظام غير مألوف في النثر ، واللجوء إلى الإيجاز ؛ فلست أرى فرقا بين الخاصية الأولى والثانية اللتين عرضهما الدكتور أنيس إلا في الدافع . فتقيد الشاعر بالوزن والقافية ، وحرصه في الوقت نفسه على التحلل من القيود ، ونزوعه إلى الحرية ، تدعوه جميعا إلى تغيير النظام المعهود في النثر .

إن الشعر - مرة أخرى - ليس هو النثر مضافا إليه الوزن والقافية ، ولذلك ينبغي ألا نحرص على المقارنة بين الشعر والنثر ، لأن المقارنة بينهما تظلم الشعر وتفقده أهم خصائصه . إن المعنى النثرى يمكن التعبير عنه بعبارة نثرية أخرى ، لكن المعنى الشعري لا يؤدي إلا بالصورة التي أرادها الشعر وبالتركيب اللغوي الذي اختاره ؛ ومن هنا يمكن ترجمة النثر ، ولا يمكن ترجمة الشعر من لغة إلى أخرى ؛ لأن اللغة في الشعر غاية وليست وسيلة ، وتصبح خدمة اللغة غاية كبرى « فاللغة تدين للشعراء أكثر مما تدين لطائفة أخرى من الناس . فالشعراء يعطون لنا أساليب في التفكير والإحساس ، ومن ثم يدأبون على تكوين شعب عظيم ، فالتغيرات الجوهرية التي يحدثها القلائل من المؤلفين الكبار هي قنوات جديدة في الإحساس ، وأحداث جسيمة في حياة العقل » ^(٢) ومعنى هذا أن المقارنة بينهما لا تكون إلا مقارنة بين الأنظمة المجردة ، وليس هناك ضمان أكيد في منع أحد الضريين من استعمال ما يكون في الآخر ، فضلا عن عدم القدرة على تحديد الظواهر اللغوية التي اختص بها الشعر ، وهذا ما عبر عنه التساؤل الذي طرحه

(١) الدكتور إبراهيم أنيس ، من أسرار اللغة : ٣٣١ .

(٢) الدكتور مصطفى ناصف ، مشكلة المعنى في النقد الحديث : ١٤٨ .

الدكتور إبراهيم أنيس إذ يقول : « ولكن هل من المستطاع أن تحدد تلك الظواهر اللغوية التي اختص بها الشعر ، أو على الأقل تلك التي شاعت في الأشعار ؟ من شاء مثل هذا التحديد فعليه تتبع تلك الظواهر في شعر القدماء والمحدثين وفي كل عصور الأدب ، بعد أن يتحدد له أولاً نظام النثر في كل أساليبه ، وفي كل عصوره أيضاً ، ولعل من الباحثين من يضطلع بمثل هذا العمل الضخم في المستقبل » ^(١) وأضيف إلى هذا أن تتبع تلك الظواهر في شعر القدماء والمحدثين ، وفي كل عصور الأدب مقارناً بتحديد نظام النثر في كل أساليبه وفي كل عصوره ، لا يستطيع باحث فرد أن يضطلع به ، ولن يتحقق هذا إلا عن طريق تناول الشعراء شاعراً شاعراً ، وتحديد خصائص شعره اللغوية من حيث التراكيب والمفردات ، وجمع الظواهر المتشابهة في العصر الواحد من شعراء الفترة الواحدة ، وملاحظة تطورها وثباتها أو تغيرها من فترة لأخرى ، مع مقارنتها بخصائص النثر المعاصرة لها بجميع مستوياته ؛ حتى يمكن الحكم عليها حكماً علمياً دقيقاً ؛ لأن الأحكام التي تطلق على خصائص الجملة في الشعر ، في معظمها على الصورة الراهنة ، أحكام انطباعية ، لا يدعمها التتبع والاستقصاء ، والإحصاء ، ولهذا يتطرق إليها الاحتمال دائماً ، ومن هنا يسقط بها الاستدلال كما يقولون .

إن لدى النقاد شعوراً قوياً باختلاف الشعر في أنظمتها اللغوية عن النثر ^(٢) . ولدى النحويين - كذلك - شعور مماثل . وما اعتراف النحويين قديماً ، من لدن سيبويه ، بأن ما يحتمل الشعر غير ما يحتمله النثر ، وأنه « يجوز في الشعر ما لا يجوز

(١) الدكتور : إبراهيم أنيس ، من أسرار اللغة : ٣٣١ .

(٢) لم يخرج عن ذلك إلا الشاعر الإنجليزي وردزورث الذي كتب مقدمة لديوانه : « الأقاصيص الشعرية الوجدانية » سنة ١٨٠٠ م . ويرى فيها أنه ليس هناك فرق جوهري بين لغة النثر ولغة التأليف الشعرية ، ولا ينبغي أن يكون هناك فرق جوهري (ص : ٤٤٠ من النظرية الرومانتيكية في الشعر) . وقد ترجم الدكتور : عبد الحكيم حسان هذه المقدمة وألحقها بكتاب كوليدج « النظرية الرومانتيكية » لأن كوليدج تصدى للرد على آراء وردزورث في الفصول التسعة الأخيرة من كتابه من الفصل الرابع عشر إلى الثاني والعشرين .

في الكلام»^(١) ، وأن الشعر « موضع اضطراب وموقف اعتذار ، وكثيرا ما تحرف فيه الكلم عن أبيته ، وتحال فيه المثل عن أوضاع صيغها لأجله »^(٢) - ما اعترفهم بهذا ، إلا شعور بأن لغة الشعر مختلفة - أو ينبغي أن تختلف - عن لغة النثر . ولكنهم نظروا إلى هذه المخالفات على أنها « ضرائر » فنّفروا الشعراء منها ، ورغّبوا عنها ، ولم تفلح لفظة ابن جنى الصائبة التي يرى فيها أن مرتكب ما سماه النحاة ضرورة إنما يدخل تحت قبحها ، مع قدرته على تركها ، ليعدّها لوّقت الحاجة إليها^(٣) ، وأنه لا يرتكبها لضعفه وعجزه ، بل لفيض منته ، وقوة طبعه « فمتى رأيت الشاعر قد ارتكب مثل هذه الضرورات على قبحها ، وانخرق الأصول بها ، فاعلم أن ذلك على ما جشمه منه ، وإن دلّ من وجه على جوره وتعسفه ، فإنه من وجه آخر مؤذن بصياله ، وتخطئه ، وليس بقاطع دليل على ضعف لغته ، ولا قصوره عن اختيار الوجه الناطق بفصاحته ، بل مثله في ذلك عندى مثل مجرى الجموح بلا لجام ، ووارد الحرب الضروس حاسراً من غير احتشام ، فهو ، وإن كان ملوما في عنفه وتهالكه ، فإنه مشهود له بشجاعته ، وفيض منته . ألا تراه لا يجهل أن لو تكفّر في سلاحه أو أعصم بلجام جواده ، لكان أقرب إلى النجاة ، وأبعد عن الملاحاة ، لكنه جشم ما جشمه ، على علمه بما يعقب اقتحام مثله ، إدلالاً بقوة طبعه ودلالة على شهامة نفسه »^(٤) - أقول لم تفلح هذه اللفتة في تكوين وجهة نظر تدعو إلى إعادة النظر في هذه الأمور التي سميت ضرائر ، وإعادة النظر في وصف لغة الشعر بعامة لأن ابن جنى نفسه صاحب هذه اللفتة يصفها بوصفين يكفيان للتنفير منها وهما القبح ، وانخرق الأصول بها . وقد « تُخدع القدماء باستمرار الظواهر الإعرابية الأساسية ، ولم يعنوا

(١) سيبويه ، الكتاب : ٢٦/١ (تحقيق الأستاذ : عبد السلام هارون) .

(٢) ابن جنى ، الخصائص : ١٨٨/٣ .

(٣) السابق : ٦٠/٣ ، ٦١ .

(٤) ابن جنى ، الخصائص : ٣٩٢/٢ وانظر : تفصيل رأى ابن جنى في الضرورة في كتابي الضرورة

الشعرية في النحو العربي : ١٤٢ - ١٥٣ .

بالتنظيم الداخلى للكلمات فى العبارة إلا نادراً ، فضلاً عن أن تطور المعجم العربى ما يزال حلمًا غير محقق ، وكلما لاحظ القدماء ظاهرة ليست جزءاً من نسيج اللغة الكلاسيكية أو الفصيحة حملوها على الخطأ أو جوازات الشعر أو آثار العجمة ، وبذلك خرجت من مجال العناية الحقيقية ^(١) .

لقد كان اهتمام النحويين بالقواعد مدعاة لتضييع تلك الفرصة التى أتاحتها استعمالات شعرية خاصة لدراسة لغة الشعر دراسة تستقل عن دراسة لغة « الكلام » - على حد تعبيرهم - ولقد حاول النحويون والبلاغيون أن يجعلوا لغة الشعر مستوية خالية من التتوعات ، فجعل النحويون ما يخرج عن استواء القواعد على ما قرروه فى النثر « ضرورة » ، وعاب البلاغيون ما خرج عن ائتلاف اللفظ والوزن وحددوا الجيد من الشعر فى هذا المجال - على حد تعبير قدامة فى نقد الشعر - بأن « تكون الأسماء والأفعال فى الشعر تامة مستقيمة كما بنيت ، لم يضطر الأمر فى الوزن إلى نقضها عن البنية بالزيادة عليها والنقصان منها ، وأن تكون أوضاع الأسماء والأفعال المؤلفة منها ، وهى الأقوال ، على ترتيب ونظام لم يضطر الوزن إلى تأخير ما يجب تقديمه ، ولا إلى تقديم ما يجب تأخيرها منها ، ولا اضطر أيضاً إلى إضافة لفظة أخرى يلتبس المعنى بها ، بل يكون الموصوف مقداً والصفة مقولة عليها ، وغير ذلك مما لو ذهبنا إلى شرحه لاحتجنا إلى إثبات كثير من صناعتى المنطق والنحو » ^(٢) . كما جعلوا من عيوب اللفظ فى الشعر أن يكون ملحوناً وجارياً على غير سبيل الإعراب واللغة ، ومن عيوب ائتلاف اللفظ والوزن ما سموه « التفصيل » وهو ألا ينتظم للشاعر نسق الكلام على ما ينبغى لمكان العروض فيقدم ويؤخر كما قال دريد بن الصمة :

وَبَلَغَ نَمِيرًا إِنْ عَرَضْتَ ابْنَ عَامِرٍ فَأَيُّ أَحْجٍ فِي النَّائِبَاتِ وَطَالِبِ

ففرق بين نمير بن عامر بقوله : « إن عرضت » وكما قال أبو عدى القرشى :

(١) الدكتور مصطفى ناصف ، مشكلة المعنى فى النقد الحديث : ١٣٤ .

(٢) قدامة بن جعفر ، نقد الشعر : ١٦٦ .

خير راعى رعيّة ، سرّه الله ، هشامٌ وخيرٌ مأوى طريد

وكما قال الآخر :

لَعَمْرُ أَيُّهَا لَا تَقُولْ حَلِيلَتِي أَلَا فَرَعْنَى مَالِكُ بْنُ أَبِي كَعْبٍ (١)

وما سموه فسادَ النظم وسوء التأليف ، ومثلوا له بقول الفرزدق :

وما مثله في الناسي إِلَّا مملَكًا أَبُو أُمِّه حَيٌّ أَبُوهُ يَقَارِبُهُ

وقول المتنبي (٢) :

وَلِذَا اسْمُ أَغْطِيَةِ الْعُيُونِ جَفَوْنَهَا مِنْ أَنَّهَا عَمَلُ السُّيُوفِ عَوَامِلُ

وقوله (٣) :

الطَّيِّبُ أَنْتَ إِذَا أَصَابَكَ طَيْبُهُ وَالْمَاءُ أَنْتَ إِذَا اغْتَسَلْتَ الْغَاسِلُ

وقوله (٤) :

وَفَاؤُكَمَا كَالرَّيْعِ أَشْجَاهُ طَاسِمُهُ بِأَنْ تُسْعِدَا وَالذَّمْعُ أَشْفَاهُ سَاجِمُهُ

وقول أبي تمام :

ثَانِيهِ فِي كَبْدِ السَّمَاءِ وَلَمْ يَكُنْ كَاثِنِينَ ثَانٍ إِذْ هُمَا فِي الْغَارِ

وقوله :

يَدِي لِمَنْ شَاءَ رَهْنٌ لَمْ يَذُقْ جُرْعًا مِنْ رَاحَتِكَ دَرَى مَا الصَّابُ وَالْعَسَلُ (٥)

(١) السابق : ٢٢١ .

(٢) انظر ديوانه : ١٧٨ .

(٣) انظر ديوانه : ١٨٠ .

(٤) انظر ديوانه : ٢٥٦ .

(٥) انظر : دلائل الإعجاز : ٨٣ (قرأه وعلق عليه : محمود محمد شاكر) .

يقول عبد القاهر الجرجاني : « فليس من أحد يخالف في نحو قول الفرزدق ... وفي نظائر ذلك مما وصفوه بفساد النظم ، وعابوه من جهة سوء التأليف ، أن الفساد والخلل كانا من أن تعاطى الشاعر ما تعاطاه من هذا الشأن على غير الصواب وصنع في تقديم أو تأخير ، أو حذف أو إضمار ، أو غير ذلك مما ليس له أن يصنعه ، وما لا يسوغ ولا يصح على أصول هذا العلم » ^(١) ولم يحدد لنا الشيخ عبد القاهر أى مستوى من مستويات الصواب التى يريد عليها قول المتنبي وأبى تمام وغيرهما من الشعراء . إن بيتى المتنبي من قصيدة طويلة مطلعها :

لَكَ يَا مَنَازِلُ فِي الْقُلُوبِ مَنَازِلُ أَقْفَرْتُ أَنْتِ وَهَنْ مِنْكِ أَوَاهِلُ
يَعْلَمُنْ ذَاكَ وَمَا عَلِمْتَ وَإِنَّمَا أَوْلَا كَمَا يُنْكِي عَلَيْهِ الْعَاقِلُ

وقد أراد المتنبي من أول القصيدة أن يصدم المألوف النحوى ، ويتضح ذلك في قوله : « وَهَنْ مِنْكِ أَوَاهِلُ » ؛ إذ أعاد ضمير جمع المؤنث (هُنَّ) إلى القلوب ، وأكد هذا الاستعمال في البيت الثانى ، وجعل اسم الإشارة (ذاك) - وهو للمفرد المذكر ، وقد اتصل بحرف الخطاب للمفرد المذكر كذلك - إشارة إلى المنازل التى لها فى القلوب ، وإقفار هذه المنازل المخاطبة ، مع أن القلوب أواهلُ بها ، وتزداد درجة الصدمة للمألوف النحوى فى الشطر الأخير من البيت الثانى ؛ إذ يعيد الضمير المثنى للمخاطب فى (أَوْلَا كَمَا) للمنازل التى أفرد ضميرها من قبل (أَقْفَرْتُ أَنْتِ) والقلوب التى جمعها مؤنثة غائبة (هُنَّ أَوَاهِلُ يَعْلَمُنْ) ويحذف حرف الجر و « أَنْ » المصدرية قبل (يُنْكِي عَلَيْهِ) . فلا عجب - إذن - أن يأتى البيتان السابقان « ولذا اسم أغطية الجفون » و « والطيب أنت .. » فى القصيدة ، وقد صدم فيهما المألوف النحوى . وكأن مهمة الشاعر هى أن يصدم المألوف فى العلاقات النحوية ، والدلالية كذلك ، ومن هنا كان بيت الفرزدق السابق أيضا :

وَمَا مِثْلُهُ فِي النَّاسِ إِلَّا مُمْلَكًا أَبُو أُمِّهِ حَتَّى أَبُوهُ يُقَارِبُهُ

(١) عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز : ٨٣ ، ٨٤ (قرأه وعلق عليه : محمود محمد شاكر) .

الذى يقول عنه أبو على الفارسي « تقديره : وما مثله في الناس حتى يقاربه إلا مملك أبو أمه أبوه ، ففصل بين المبتدأ والخبر اللذين هما أبو أمه أبوه بـ (حتى) وهو أجنبي منهما ، وفصل بين الصفة والموصوف اللذين هما « حتى يقاربه » بقوله : « أبوه وهو أجنبي منهما » ^(١) والتقدير الذى قدمه أبو على الفارسي لبيت الفرزدق صياغة مستوية مطمئنة ليس فيها ما يصدم عرفا نحويا أو مألوفا لغويا ، وقد خلا البيت من التصوير الشعري ، ولذلك لجأ الفرزدق إلى ما لجأ إليه بحسه الشعري الذى ينزع إلى المخالفة بكسر هذا النظام ، وليس في البيت تصادم بين الوظائف النحوية في علاقاتها مع دلالة المفردات التى شغلها ، غير أن بعض هذه العناصر قد فصلت عن بعضها الآخر ، فلم توضع الموضع المألوف الذى يحدده لها نظام اللغة ، فجاءت الصورة المنطوقة ^(٢) ، وقد اختل بها شرط الورد النحوى ، فجاء التركيب غير مسموح به في نظام العربية ، ولكنه لا يؤدي إلى خلل معنوى في صحة العلاقات بين أجزاء الجملة ، بدليل أن الشراح فهموا هذا البيت واستطاعوا تقديره . ولعل الفرزدق أراد أن يوحى بتداخل علاقات القرابة واختلاطها وتشابها كما تتداخل العلاقات النحوية في البيت . ولولا ما فعله الفرزدق ببيته السابق ، لذهب هذا البيت كما يذهب غيره ، ولكن الصدمة النحوية التى قدمها الفرزدق فيه أبقت هذا البيت يتردد على ألسنة الناس ، وإن كانوا يقدمونه مثالا لسوء التأليف وفساد النظم . لقد أثار الفرزدق أذهان متلقيه عن طريق كسر التتابع المألوف في النظام النحوى ، وقد كان « الفرزدق أكثر الشعراء استعمالا لهذا الفن حتى كأنه يعتمد عليه ويقصده ، ويعتقد حسنه » ^(٣)

(١) أبو على الفارس ، شرح الأبيات المشككة الإعراب : ٢٩٨ (تحقيق الدكتور : حسن هندوى) .

(٢) انظر على سبيل المثال : « سر الفصاحة » لابن سنان : ١١١ حيث يقول : « ففى هذا البيت من التقديم والتأخير ما قد أقال معناه وأفسد إعرابه ، لأن مقصوده ، وما مثله في الناس حتى يقاربه إلا مملكا أبو أمه أبوه يعنى هشاما لأن أبا أمه أبو الممدوح » .

(٣) سر الفصاحة لابن سنان الخفاجى : ١١٢ ، ١١٣ .

وهذا ما يقرره سبيتزر بعد ذلك بقرون إذ يرى أن « الإثارة الذهنية التي تنحرف عن المعتاد القياسي في حياتنا الذهنية لابد أن يكون لها انحراف لغوي مرافق عن الاستعمال العادي » ^(١) وهذا ما يفعله دائما الشعراء المتميزون .

عندما قام الدكتور إبراهيم أنيس بجولة في شعر المتنبي - على حد تعبيره - استوقفته أساليب خاصة « ينفرد بها الشعر دون النثر أو ينفرد بها شعر المتنبي » وقد تخير منها خمس ملاحظات هي : حرية المفعول به إذ يتقدم على الفاعل أحيانا ، أو على ركني الجملة ، وتقديم المسند (الخبر) وهو منكّر ، والفصل بين المبتدأ والخبر ، والمتعلق والمتعلق به ، والفاعل والمفعول به ، والمضاف والمضاف إليه ، وتكرار بعض الكلمات ، وإن كان لم يحدد المقصود بالتكرار وترك ما اختاره من الأمثلة لتكشف عن مفهومه للتكرار ، وأخيرا الميل إلى الأحكام العامة الشاملة . والخاصية الأخيرة - كما هو واضح - ليست ملمحًا خاصا بنظام الجملة وليست مما ينفرد به الشعر ، أو شعر المتنبي . لكن الخصائص الأربع السابقة تعد خصائص تتعلق بالتركيب ، والثلاث الأولى منها تتعلق بالتقديم والتأخير وهو مما أفاض فيه القدماء ، مع أنه ليس مخصصا بالشعر أو شعر المتنبي وإن كان يكثر فيه ، والرابعة تحتاج إلى مناقشة لأن الأمثلة التي اختارها قد لا يكون فيها تكرار من وجهة نظر مغايرة ، إذ المثال الأول :

كفى عجبا أن يعجب الناس أنه بنى مرعشًا . تبًا لآرائهم تبًا ^(٢)

وهو تأكيد لفظي ، والتوكيد اللفظي موجود في الشعر والنثر جميعا . والبيت الثاني هو :

يقدمها وقد خضبت شواها فتى ترمى الحروبُ به الحروبًا ^(٣)

وهو لا تكرار فيه لأن الحروب الأولى جمع (حَرْب) ضد السلم ، والثانية جمع

(١) نظرية الأدب : ٢٣٦ .

(٢) ديوان المتنبي : ٣٢٨ .

(٣) السابق : ١٩٤ .

(حَرَب) وهو الهلاك ولو نطق بهذه الجملة نادر لاستخدامها بهذا التكرار نفسه .
والبيت الثالث هو :

إذا نلت منك الود فالمال هين وكل الذى فوق التراب ترابُ ^(١)
ولا تكرر فيه أيضا لأن التراب الأولى معرفة وهى مضاف إليه ، والثانية نكرة وهى
خبر ، ولو قيلت هذه العبارة نثرا « وكل الذى فوق التراب تراب » لما جاءت على
غير هذا الوضع . والبيت الرابع هو :

وخشيت منك على البلادِ وأهلها ما كان أنذر قومَ نوحَ ^(٢)
وهذا التركيب قد تقدم فيه المفعول به (قوم نوح) على الفاعل (نوح) الثانية ،
وقد وضع الظاهر مكان المضمير ، ولو نطقنا هذه العبارة فى النثر لجاءت على
هذا النحو : (ما كان أنذر نوح قومه) فالذى صنعه الشاعر أنه قدم المفعول به
الملتبس بضمير الفاعل على الفاعل . ومن وظائف الإضمار العمل على الربط
والاستغناء عن تكرار الاسم الظاهر ، فاستعمل الشاعر هنا المظهر موضع
المضمير ، وهذا الاستعمال يكثر فى الشعر ، وله نظائر كثيرة . وعلى كل حال ،
هذا هو المثال الوحيد من أمثلة الدكتور إبراهيم أنيس الذى يظهر فيه التكرار ،
وإن كان اختلاف الوظائف النحوية بين (نوح) الأولى و (نوح) الثانية هو
الذى يسوّغ هذا التكرار . أما البيت الخامس فهو :

ذرينى أنل ما لا ينال من العلا

فصعبُ العلا فى الصعبِ والسهلُ فى السهل ^(٣)

وواضح أن « الصعب » الأولى مقيدة بالإضافة « صعب العلا » وهى مبتدأ ،
والثانية مطلقة وهى خبر أى أن صعب العلا فى الصعب من الأمور ، وكذلك
« السهل » الأولى ، فالألف واللام فيها عوض عن الضمير وهى مبتدأ ، وتقدير

(١) السابق : ٤٨١ .

(٢) ديوان المتنبي : ٦٨ .

(٣) السابق : ٥١٨ .

الكلام « فصعب العلا في الصعب وسهلها في السهل » أو أن هناك ضميراً محذوفاً وتقديره « والسهل منها » والسهل الثانية خير للأولى أى أن الوظيفة اختلفت بينهما فلا تكرر إذن . والبيت الأخير وهو الأخير من قصيدة البيت السابق ، وهو :
فلا قطع الرحمن أصلاً أتى به فإني رأيت الطيّب الطيّب الأصل^(١)

وقعت الطيب الأولى فيه مفعولاً أول ، وهى مطلقة ، الثانية وقعت مفعولاً ثانياً وقد قيدت بإضافتها إلى « الأصل » فلا تكرر إذن ولا خصوصية بالشعر إلا إذا كان الأستاذ الدكتور أنيس - رحمه الله - يقصد تكرار اللفظ بذاته من غير نظر إلى ملاساته وموقعه من التركيب .

ومهما يكن من أمر فإن محاولة الدكتور أنيس محاولة رائدة تكفى فيها الإشارة واللمحة الدالة ، وقد فتحت الباب لدراسات أسلوبية فيما بعد ربطت بين معطيات علم اللغة والنحو وتفسير الأدب وشرحه ، ومن الواضح - كما يقرر رينيه ويلك - « أن دارس الأسلوب لا يمكنه التقدم فى حقله ما لم يلم بالنحو بكل فروعه - بالصوتيات وعلم الأصوات الدالة ، بالصرف ، والتركيب ، وعلم المعاجم وعلم المعانى »^(٢) .

ولعل السؤال الآن هو : هل هذه الملامح التى لاحظها الدكتور إبراهيم أنيس لا تخص إلا الشعر وحده أو - على حد تحمزه الدقيق - لا تخص إلا المتنبي وحده ؛ والإجابة على هذا السؤال تقرر أن النظام اللغوى للعربية قديم مرونة كبيرة فى التقديم والتأخير اعتماداً على قرائن متعددة فى الجملة ومن أهمها العلامة الإعرابية ، واللغات التى فقدت الإعراب ، أو ليس الإعراب من خصائصها هى التى تلتزم بمواقع الوظائف النحوية التزاماً ثابتاً ، وليس معنى هذا أن نكف عن البحث فى لغة الشعر وأن نضرب الذكر صفحاً عن محاولة تعرف خصائص الجملة فيه لكن ينبغى أن نسلک فى ذلك سبيلاً صحيحة تساعد على تحقيق هذه الغاية .

(١) ديوان المتنبي : ٥٢١ .

(٢) رينيه ويلك ، مفاهيم نقدية : ٤٣١ (ترجمة الدكتور : محمد عصفور - عالم المعرفة ، الكويت) .

والسبيل الصحيحة لتعرف خصائص الجملة في الشعر - فيما أرى - أن تدرس قصائد كل شاعر في مرحلة محددة قصيدة قصيدة مع وعى كامل بالمتغير والثابت في هذه الدراسة . الثابت هو النظام النحوي ، والمتغير هو المفردات التي تشغل وظائف هذا النظام ، وهناك تفاعل بين الوظائف النحوية والمفردات التي تشغلها بحيث يؤثر كل جانب في الآخر ، فالكلمة نفسها عندما تكون فاعلا غيرها عندما تكون مفعولا ، والدلالة تختلف في المفردة الواحدة باختلاف وظيفتها ، أو على الأصح ، تختلف في جانب من جوانبها ، وإذا حدث اختلاف في الترتيب ، قابله - بلاشك - اختلاف في الرصيد الدلالي ، ومن هنا نجد أنفسنا مطالبين بالحد من التام في تعميم الأحكام النحوية على الشعر بحيث لا يسوغ لنا القول مثلا إن ظاهرة « الحذف » من خصائص الشعر ، أو على الأقل تكثر فيه ، لأن العبارات النثرية التي يوجد فيها « الحذف » أيضا كثيرة ، لكن الذي علينا في هذه الحالة أن ندرس خصائص التركيب في قصيدة بذاتها ونرى كيف عملت هذه الخصائص النحوية والصرفية والصوتية على تشكيل هذه البنية ، وساعدت على تكوين رؤيتها الشعرية الخاصة دون أن نتورط في تعميم هذه الأحكام على الشاعر نفسه أو على شعراء عصره إلا إذا تمت الدراسة على كل شعره بالأسلوب نفسه ، وعلى كل شعراء عصره بالطريقة نفسها وأيدت المقارنات صدق الحكم الذي يراد إطلاقه ، وهذا مطلب - ولاشك - عسير ولكنه في الوقت ذاته ضروري ولا سبيل سواه في تحقيق هذه الغاية النبيلة .

إن كل قصيدة - إذن - لها خصائصها التركيبية الخاصة بها التي تتفاعل داخلها ، وعلينا أن نتنبه لهذه الخصائص في داخل القصيدة ، ولا يكون البحث عن شخصية الجملة في القصيدة إلا وسيلة لمحاولة فهمها على المستوى التركيبى . ولا يقل المستوى الصرفي والمعجمي والصوتي أهمية عن المستوى التركيبى باعتبار كل هذه وسائل ضرورية لبناء الجملة . وإذا أخذنا قصيدة أمل دنقل في ديوانه : « العهد الآتى » التي بعنوان : « صلاة » ، وهى القصيدة الأولى في الديوان ،

نموذجاً للتطبيق ؛ فقد يساعد ذلك على وضوح بعض خطوط المنهج . يقول أمل دنقل (١) :

١ - أبانا الذى فى المباحث . نحن رعاياك . باقى لك الجبروت . وبقى لنا الملكوت . وبقى لمن تحرس الرهبوت .

٢ - تفردت وحدك باليسر . إن اليمين لفى خسر أما اليسار ففى العسر . إلا الذين يماشون إلا الذين يعيشون يمشون بالصحف المشتراة العيون .. فيعيشون . إلا الذين يشون . وإلا الذين يوشون ياقات قمصانهم برباط السكوت !

٣ - تعاليت . ماذا يهملك ممن يذمك ؟ اليوم يومك يرق السجين إلى سدة العرش .. والعرش يصبح سجنا جديداً وأنت مكانك . قد يتبدل رسمك واسمك . لكن جوهرك الفرد لا يتحول . الصمت وشمك . والصمت وشمك . والصمت - حيث التفتت - يرين ويسمك . والصمت بين خيوط يديك المشبكيتين المصمغتين يلفّ الفراشة والعنكبوت .

٤ - أبانا الذى فى المباحث . كيف تموت . وأغنية الثورة الأبدية ليست تموت ؟!

(١) الأعمال الشعرية الكاملة : ٢٦٥ ، وقد التزمت فى كتابة القصيدة بالشكل الذى وردت عليه فى الديوان ، ولكن الترقيم الخاص بالآيات من عندى .

والقصيدة - كما نرى - مكونة من أربعة أبيات ، وقد توحدت قوافي الأبيات الأربعة (الرهبوت - السكوت - العنكبوت - تموت) وهي قافية مقيدة بتاء ساكنة مسبوقة بحركة الردف الطويلة واو المد ، وقد تدرجت كلمات القافية دلاليا فالرهبة تؤدي إلى السكوت وانعدام الحركة فينسج العنكبوت خيوطه التي تؤدي إلى الموت ، ولعل هذه الدلالة ليست ظاهرة ، ولكننا يجب ألا نغفل شيئا في القصيدة وهي كلها سياق واحد ، وإلا فما معنى الوقف على هذه الكلمات في أواخر الأبيات ، مع أن هناك كلمات أخرى تتفق معها (الجبروت - الملكوت) ، وما معنى اختيار جملة (وباق لمن تحرس الرهبوت) في آخر البيت الأول ؟

القافية تمثل جانبا صوتيا في القصيدة ، وهي أبرز عنصر صوتي فيها ، وفي شعر البيت يكون هذا الدور ظاهرا غير خاف ، أما في الشعر الحر أو شعر التفعيلة فإن القافية قد تغير دورها ، فإذا اتحدت - مع أن شعر التفعيلة تحرر من ذلك - كان لاتحادها دلالة خاصة ، وقد اتحدت القافية في هذه القصيدة برغم تباعد ما بينها واستطالة البيتين الثالث والرابع ، ومع ذلك كانت القافية تأتي لتكمل دورة واسعة في البيتين الثالث والرابع وقد ألحت القصيدة على هذه القافية في البيت الأول وهيأت ذهن قارئها لتلقيها وتقبلها بل توقع نظيرتها « الجبروت - الملكوت » ولتجعله يشعر أن إيقاع هذه الكلمات هو اللحن الأساسي ، وهي كلمات - في الوقت نفسه - تناسب « الصلاة » لهذا « الإله » الجديد وقد جاءت جميعا على وزن « الكهنوت » .

وعلى المستوى الصوتي أيضا تنوعت « التقفية الداخلية » في البيتين الثالث والرابع على حين تساوقت في بيت الافتتاحية ، واتحدت في بيت الختام « كيف تموت ، وأغنية الثورة الأبدية ليست تموت » لتؤكد أن صوت التاء الساكنة المسبوقة بواو المد هو الإيقاع الأساسي .

أما البيت الثاني فقد اشتمل في داخله على تقفيتين داخليتين أولاها :
السين الساكنة مع الراء المكسورة « اليسر - الخسر - العسر » وهي تذكر

بسورتي الشرح والعصر معاً على هذا المستوى « إن مع العصر يسرا » ^(١) و « إن الإنسان لفي خسر » ^(٢) وهذا ما يناسب جو « الصلاة » أيضاً ، والأخرى الشين مضمومة بضممة طويلة فالنون مفتوحة ، وقد تكررت ست مرات « يماشون - يعيشون - يحشون - فيعشون » ^(٣) - يشون - يوشون « فأوحت بجو الوشاية الخائفة والوشوشة المذعورة التي انتهت برياط السكوت ، وساعدت صيغة المضارع المسند إلى واو الجماعة في هذه الأفعال الستة على تحقيق الإحساس بالتقارب الصوتي .

واشتمل البيت الثالث في داخله كذلك على تقفيتين داخليتين أولاهما الميم المضمومة مع كاف المخاطب « يهْمُك - يذْمُك - يومُك » وقد تكررت أيضاً ثلاث مرات كالتقفية الداخلية الأولى في البيت الثاني ، فصنعت معها موازاة صوتية ، والأخرى هي الميم المضمومة مع كاف المخاطب أيضاً ، غير أنها سبقت بسين ساكنة ، أو شين ساكنة « رَسْمُك - واسْمُك - وشْمُك - وسْمُك - ويسْمُك » . والسين بهيسيسها الواضح يكافئها تضعيف الميم في التقفية الداخلية السابقة ، وقد أوحت السين بالصلاة السريّة التي لا يسمع منها سوى هسيس السين ، وساعدت على رسم جو الخشوع والخضوع في هذا الصمت السميك الذي يقضي على الفراشة والعنكبوت معاً .

على المستوى التركيبي نجد أن ضمير المخاطب يستولى على القصيدة من أولها إلى آخرها ، فقد نودى في أولها : « أبانا .. » وحذف حرف النداء دلالة على قرب المنادى مع تعاليه وتألهه ، فالقارئ لا يستطيع أن يطرد من ذاكرته الجملة الأصلية « أبانا الذي في السموات » التي جاءت هذه الجملة فنسختها بالمباحث ، فوضعت المباحث مكان « السموات » وأصبحت « أبانا الذي في .. » تأليها

(١) سورة الشرح : ٧ .

(٢) سورة العصر : ٢ .

(٣) من عشا يَعْشُو وليست من عَشِي يَعْشِي وهما معاً يعنيان ضعف البصر . (اللسان « عشي ») .

لذلك المتعالى الذى يعلم خبايا كل منا ويحيط به ويشرف عليه فحقت له الصلوات ، وعلى حين يتردد ضمير المخاطب سبع عشرة مرة وينادى مرتين ، يأتى فى المقابل ضمير جمع المتكلمين أربع مرات منها مرتان مضافا إليه الأب فيهما ، فالجميع فى ملكيته وحماه ، وتؤكدها مرة ثالثة « نحن رعاياك » ، ويعلن عن هذا الخضوع من أول القصيدة فى جملة النداء الأولى وفى الجملة التالية لها ، لكن المرة الرابعة التى تأتى محوطة بالجبروت والرهبوت متوسطة بينهما وهى « وبقى لنا الملكوت » تأتى لتؤكد من اللحظة الأولى أيضا فاعلية هذا الجانب الضعيف ، وبقاء الملكية له برغم القهر والرهبة المسيطرة ؛ لأنهم ينشدون أغنية الثورة الأبدية التى ليست تموت ، على حين تتوجه القصيدة فى آخرها إلى هذا القاهر المستولى بهذا السؤال « كيف تموت » ، فالضمائر المستخدمة هنا تمثل قوتين إحداهما متسلطة متعالية ظاهرة مستولية يُبحث عن كيفية موتها ، والأخرى خفية كامنة لا يظهر منها غير الخضوع الظاهرى والعبادة المعلنة التى تخفى ثورة « أبدية » ليست تموت وتعلن أحيانا ذما لهذا المعبود القوى « ماذا يهلك ممن يدمك » ، وبرغم ظهور القوة الأولى فهى ضعيفة أوهى من العنكبوت الذى يمثلها وسوف تقضى هذه القوة على نفسها ، وإلا فإن القوة الخفية ليست تموت وبقى لها الملكوت .

وهناك شخوص أخرى فى القصيدة غير أنها تؤول إلى القوتين السابقتين فـ « من تحرس » هو نفسه « السجين الذى يرقى إلى سدة العرش ، والعرش يصبح سجنا جديداً » وهو نفسه « الفراشة » التى تلفها القوة المخاطبة بين يديها المشبكتين المصمغتين وتحرسها بشبكة سوف تقضى على الحارس والمحروس معا « يلف الفراشة والعنكبوت » فهما إذن قوة واحدة .

وهناك أيضا « اليمين » و « اليسار » وهم جميعا فى الخسر والعسر ، ولكن اليمين واليسار تفريع لضمير المتكلمين لأنهم بعض الرعايا ، وينشق من هؤلاء نوعان ينضممان إلى القوة الأولى النوع الأول الذين يماشون ويعيشون يحشون بالصحف المشتراة العيون فيَعشُون وهم أنفسهم الذين يشون ، والنوع الآخر

هم الذين يوشون ياقات قمصانهم برباط السكوت فلا يشتركون في أغنية الثورة الأبدية ولسوف يخنقهم رباط السكوت هذا ، لأنهم بسكوتهم ساعدوا القوة العنكبوتية التى تنسج خيوطها القاتلة حول الجميع - لقد تابعت أداة الاستثناء « إلا الذين » دون حرف عطف ثلاث مرات « إلا الذين يماشون - إلا الذين يعيشون يحشون .. إلا الذين يشون » فأبدلت التالى لها مما قبلها فالذى يماشى هو الذى يعشى عينيه بالصحف المشتراة فيعمى عن الحقيقة فيشى بالآخرين . وعندما جاءت الأداة العاطفة - والعطف يقتضى المغايرة - « وإلا الذين يوشون ... » كشفت عن أن هؤلاء نمط آخر .

اشتمل البيت الأول على خمس جمل ، الأولى منها ندائية قصد بها استعطاف هذا الأب للتوجه إليه بالصلاة ، وهى مغلفة بسخرية كامنة جاءت من وضع كلمة « المباحث » بدلا من « السموات » فى الجملة الدينية الماثورة ، وأربع جمل اسمية تقريرية مثبتة جاءت الأولى منها « نحن رعاياك » لتدعم الصلاة الظاهرة العلنة ، وتؤكد السخرية الكامنة فى الجملة الأولى ، وأما الثلاث الباقية فقد اتحد فيها الخبر المتقدم « باقى .. » وتوزع من له البقاء « لك » و « لنا » و « لمن تحرس » واختلف المبتدأ المتأخر فللمخاطب الجبروت ، وللمتكلمين المملوكوت ، وللعائبات المتخفى المحروس الرهبوت . وبرغم اتفاق الصيغة بين المملوكات الباقية الثلاثة بما يوحى بعدالة التوزيع فجأتنا الجملة الوسطى « وباق لنا المملوكوت » إذ كان المتوقع أن يكون المملوكوت للأب الذى فى المباحث ، فكسرت الجملة هذه الرتبة وأخلفت التوقع مرة أخرى .

إن « مَنْ » اسم موصول مشترك يصلح أن يكون للمفرد والجمع ، ويتضح ذلك من خلال الجملة ، وقد حذف ضمير المفعول العائد فى جملة الصلة « تحرس » فاحتمل بذلك أن يكون فردًا واحدًا أو أكثر من فرد واحد . ولا تعنى القصيدة بعدد هؤلاء وهم على كل حال محروسون بقوة هذا الأب « الإلهى » الذى فى المباحث الذى يشدد عليهم قبضة الحراسة وينسج حولهم خيوط الصمت الرهيبة التى ستقضى عليهم كذلك .

وتقديم الخبر في هذه الجملة التقريرية الثلاث « باق لك الجيروت ، وباق لنا الملكوت ، وباق لمن تحرس الرهوت » يتضمن إقراراً تعبدياً ساخراً ، لأن الجملة الاستفهامية الأخيرة في القصيدة « أبانا الذى فى المباحث كيف تموت وأغنية الثورة الأبدية ليست تموت » تقضى على كل هذه الصلاة الخاضعة بضربة واحدة خاطفة سريعة . فهذا الأب ممن يجوز عليه الموت ، فهو إذن إله زائف ، وليس إلهاً حقيقياً ، وما الصلاة له إلا ضرب من المصالحة الظاهرية التى تسبق الثورة الأبدية التى ليست تموت ، والذى لا يموت هو الذى ينتصر فى النهاية على من يموت . وساعد على ذلك خلو البيت بجملة الخمس من الأفعال الأساسية إلا من الفعل « تحرس » الذى جاء صلة الموصول (مَنْ) ، ولذلك أوحى الجملة بأن كل شيء ثابت مستقر فى هذه المرحلة .

أما البيت الثانى فقد اشتمل على ثلاث جمل ، الجملة الأولى فعلية تقريرية « تفرّدت وحدك باليسر » والفعل « تفرّدت » بمادته وصيغته وإسناده إلى ضمير المخاطب الواحد وتأکید هذا الإسناد بالحال « وحدك » تؤكد جميعاً أن هذا التفرّد باليسر كان بسعى وعمل دائب من جانبه لتصبح جميع رعاياه إما فى الخسر ، وإما فى العسر . واليسر يقابل بالعسر ، فهما طرفان متقابلان ، وأما الخسر فلاّن أصحابه لم يحققوا هذا ولا ذاك فخسروا طرفى المقابلة ، ولذلك فهم ليسوا طرفاً فى نزاع وخسرانهم بسبب عدم وضوح موقفهم ، ومن هنا تعبّر جملة « إن اليمين لفى الخسر » متخذة أقصى ما يمكن أن تناله الجملة الاسمية من تأكيد وتقريرية ، وتأتى بعدها جملة « أما اليسار ففى العسر » مسبوقة بـ (أما) الشرطية التفصيلية المؤكدة ^(١) ، وتطول الجملة عن طريق الاستثناء « إلا الذين يماشون . إلا الذين

(١) يقول ابن هشام فى المغنى ٥٤/١ عن أمّا وإفادتها التوكيد : « وأما التوكيد فقل من ذكره ، ولم أر من أحكم شرحه غير الزمخشري فإنه قال : فائدة أمّا فى الكلام أن تعطيه فضل توكيد ، تقول : زيد ذاهب فإذا قصدت توكيد ذلك وأنه لا محالة ذاهب وأنه بصدد الذهاب وأنه منه عزيمة قلت : أما زيد فذاهب ولذلك قال سيبويه فى تفسيره : مهما يكن من شيء فزيد ذاهب ، وهذا التفسير مدل بفائدتين : بيان كونه توكيداً ، وأنه فى معنى الشرط » .

يعيشون يحشون بالصحف المشتراة العيون ، فيعشون . إلا الذين يشون ويعطف على هذا النوع « وإلا الذين يوشون ياقات قمصانهم برباط السكوت » فهذان صنفان مستثيان من العسر أحدهما المماشى الببغاء المعصوب العينين الواشى ، والآخر الصامت المقود من رباط السكوت فى عنقه . وقد أراد هؤلاء وأولئك أن يحظوا بشيء من اليسر الذى يتفرد به الأب المتوجه إليه بالصلاة ، فارتكبوا ما ارتكبوا من خيانة التبعية والوشاية والسكوت المنقاد ولن يحصلوا على شيء مما أرادوه لأنه تفرد وحده باليسر ، ولن يشرك معه غيره لو يعلمون ، ولن ينالوا إلا الفتات .

وأما البيت الثالث فقد اشتمل على اثنتى عشرة جملة ، بدأت بالجملة الفعلية « تعاليت » والتفرد الذى بدأ به البيت السابق يناسبه تعالى ، و « تعاليت » بإسنادها إلى تاء المخاطب تزوج دلالتها ، فهى تحتمل المعنيين المادى والمعنوى معاً ، وهى عبارة مخادعة يقصد بها شغل هذا الأب المتعالى عن الثورة التى تتجمع « ماذا يهكم ممن يذمك ؟ » ، وهذه هى الجملة الاستفهامية الأولى فى القصيدة ، ويؤكد تعالى الجملة الثالثة التقريرية « اليوم يومك » ، وإذا كانت الجمل فى الشعر لا تشير إلى معناها الأول فقط فإن تعريف « اليوم » والإخبار عنه بهذا الخبر « يومك » يوحى فيما يوحى به بأن الغد قد لا يكون له ، بل هو هؤلاء الذين يذمونه والذين يتوجهون إليه بهذه الصلاة الظاهرية التى يدفع إليها القهر والاستدلال .

تأتى بعد ذلك الجملة الفعلية « يرقى السجين إلى سدة العرش » فالجملة التالية « والعرش يصبح سجنا جديداً » . ولعل هذا السجين هو ذلك المحروس الذى أشارت إليه القصيدة فى البيت الأول « وياق لمن تحرس الرهوت » فهو إذن سجين بهذه الحراسة الكريهة ، ويتحول العرش نفسه إلى سجن جديد يضاف إلى السجون القديمة الكثيرة ، فالكل مسجون سواء أكان فى سجن العرش أم فى سجن الصمت أم فى سجن الخوف والفرع ولكنك « أنت مكانك » قد تتخذ أسماء مختلفة وصفات متغيرة لكن جوهرك الفرد لا يتحول . وأنت أيضاً سجين

صمتك وعزلتك ، وهنا تتابع أربع جمل تبدأ بمبتدأ واحد هو « الصمت »

الصمت وشمك

والصمت وشمك

والصمت - حيث التفت - يرين ويسمك

والصمت بين خيوط يديك المشبكيتين المصمغتين يلفّ الفراشة

والعنكبوت .

أخبر في الأولى عن الصمت بأنه وشمك ، والوشم علامات جسدية يصطبغها الإنسان في جلده فهو الذى يجلبه ، وهو الذى صنعه بنفسه ، لكن هذه العلامات المصطبغة المجلوبة تثبت وتستقر حتى تصبح رسماً أو سمة أى علامة ثابتة تعد معلماً ثابتاً من الملامح ، وتأخذ هذه العلامة الثابتة في الزيادة وتتكاثر حتى تتجمع وتغلظ وتفيض من صاحبها إلى كل مكان يلتفت إليه ، ثم يستطيل هذا الصمت ويشكل شباكاً لزجة تلف الفراشة والعنكبوت معاً .

قد يلفت النظر في البيت الثالث ، وهو أطول الأبيات إذ استغرق سبعة وأربعين تفعيلية ، أن همزة الوصل قد قطعت فيه مرتين ، الأولى في « اليوم يومك » والأخرى في « الصمت وشمك » . والنحاة العرب القدماء يعدون هذا من ضرورات الشعر . لكننا نرى أن الاضطراب يزول لو أن الشاعر قال مثلاً : « واليوم يومك » و « والصمت وشمك » . ولو فعل الشاعر ذلك ، وهو قادر عليه ، لصارت الجملتان حاليتين ، ولكنه لا يريد - فيما يبدو - أن يجعلهما حاليتين . وقد كان في وسعه أيضاً أن يقول : « فاليوم يومك » و « فالصمت وشمك » ولو فعل ذلك ، وهو أيضاً قادر عليه ، لصارت الجملتان كل منهما علّة وسبباً لما قبلها ولكنه - فيما يبدو - لا يريد هذا كذا . الشاعر - إذن - يريد أن يريدهما على هذا النحو ، فقد أراد أن ينهى الجملة النحوية « ماذا يهملك ممن يذمك ؟ » ولم يرد أن ينهى البيت فقطع همزة الوصل في « اليوم يومك » وكذلك في « لكن جوهرك الفرد لا يتحول » . الصمت وشمك » حيث أراد أن ينهى الجملة الأولى نحوياً عند

« لا يتحول » ولم يرد أن ينهى البيت فقطع همزة الوصل في « الصمت » فالإتيان بهمزة القطع هنا ، وهى لا يؤق بها إلا فى أول الكلام ، مع اتصال الإنشاد بسبب استمرار البيت يوحى بشيئين معا : الإنهاء ، والاتصال ، لإنهاء الجملة واتصال البيت ، فالاستئناف النحوى فى « اليوم يومك » و « الصمت وشمك » بدون أداة أدل على الشعور بالقهر الآنى والاستعداد لوثبة قادمة ، على أن إرادة التعليل لا تستحيل مع عدم وجود الأداة .

يأتى البيت الأخير فيعيد النداء الذى بدأ به البيت الأول « أبانا الذى فى المباحث » وإذا كان النداء الأول استعطافاً وتوجهاً بالصلاة ، فإن النداء الثانى تعقبه ضربة مفاجئة تلغى كل ما تقدم حيث يلفته إلى هذا السؤال المفاجئ « كيف تموت وأغنية الثورة الأبدية ليست تموت ؟ » وليس السؤال هنا استنكارياً ولكنه أشبه بتنبية الفارس النبيل لخصمه قبل أن يوجه إليه الضربة القاتلة ، وفى الجملة كذلك قدر من السخرية التى تنعكس أصداؤها على كل القصيدة بطريقة ارتدادية وفيها كذلك قدر من الحسم ، فالسؤال موجه إلى هذا الأب المتعالى المتفرد باليسر « كيف تموت ؟ فعليه - إذن - أن يختار لنفسه الميتة التى يريد ، فهو لا محالة محكوم عليه بالموت ، فقد أحيط به ، وانهارت كل قوته ، وسقط جبروته ، وضاع رهبوت من يحرسه ، ولم يبق بحق إلا الملكوت لأولئك الرعايا الذين لا تموت فى قلوبهم وعلى شفاههم أغنية الثورة الأبدية » وأغنية الثورة الأبدية ليست تموت » .

تحسن بنا العودة إلى العلاقات فى القصيدة لنلقى عليها بعض الضوء ، وهى نوعان : الأول : هو العلاقات بين أجزاء الجملة وهو ما أسميه العلاقات الأفقية ، والآخر : هو العلاقات بين الجمل بعضها وبعض ، وهذا النوع هو ما أسميه « العلاقات الرأسية » . وكلا النوعين له وظيفته الخاصة فى بنية النص ؛ فالعلاقات الأفقية تشكل عصباً مهماً فى بنية القصيدة ، وهو الجواز بأنواعه المختلفة ، والشعر يعتمد على مبدئين رئيسيين ناظمين له هما الوزن والجواز ، كما يقرر ماكس إيستمان الذى يقول : « إن الوزن والجواز متلاحمان يتبع أحدهما الآخر ،

وعلى تعريفنا للشعر أن يتسع اتساعاً كافياً ليشملهما معاً ويشرح ترافقهما ^(١) ولقد ناقش كوليرج هذه المسألة بوضوح في كتابه : « السيرة الأدبية » ^(٢) وأفاض فيها النقد العرب القدماء .

إن المجاز بعناصره وأنواعه لا يتحقق إلا من خلال العلاقات النحوية وبهذا ينبغي أن تفهم عبارة صاحب « الصناعتين » التي يقول فيها عن الشعر إن « أكثره بنى على الكذب والاستحالة من الصفات الممتنعة والنعوت الخارجة عن العادات والألفاظ الكاذبة » ^(٣) ولعل المراد بما أشار إليه أبو هلال هو وقوع العلاقات النحوية بين الكلمات في الجملة على ما لا تقع عليه في الواقع ، أو فيما لا يألفه السامع ، لأنه إذا كان الاختيار بين كلمات من حقول دلالية يمكن أن تكون بينها علاقات نحوية في سياقها بأن تستعمل الكلمة في حقيقتها اللغوية ، أى تستعمل فيما وضعت له في اصطلاح أبناء البيئة اللغوية المعينة ، كان ذلك المستوى هو ما يعرف بمستوى الحقيقة اللغوية ، أما إذا كان الاختيار بين كلمات من حقول دلالية لا تألف بينها في الحقيقة الوضعية ، ومعنى آخر لا تستجيب لعلاقات نحوية معينة بينها وبين بعضها ، فلا تصلح للإسناد أو الإتياع أو الإضافة أو غير ذلك ؛ فإما أن تكون هناك قرينة تسوّغ هذا الاختيار ، وبذلك يكون الكلام مقبولاً ، أى : صحيحاً نحوياً ودلالياً ، ويدخل في هذه الحالة تحت باب المجاز اللغوي بفروعه ، أو لا تكون هناك قرينة - وهى دائماً علامة سياقية - تسوّغه ، وتبميز وروده ، وهنا يخرج عن أن يكون كلاماً أصلاً ^(٤) . وهذه العلاقة الأفقية

(١) نظرية الأدب : ٢٣٩ .

(٢) انظر : النظرية الرومانتيكية في الشعر وعلى الأخص الفصل الثامن عشر : ٢٨٧ وما بعدها

(ترجمة الدكتور : عبد الحكيم حسان) .

(٣) أبو هلال العسكري ، الصناعتين : ١٤٢ ، ويقول ابن فارس في نصّ ذالّ : إن « للشعر شرائط لا يسمّى الإنسان بغيرها شاعراً ، وذلك أنّ إنساناً لو عمل كلاماً مستقيماً موزوناً يتحرى فيه الصدق ، من غير أن يفرط أو يتعدى أو يمين (يكذب) أو يأتي فيها بأشياء لا يمكن كونها بته لما سماه الناس شاعراً ولكان ما يقوله مخسولاً ساقطاً » الصاحبى : ٤٦٦ (تحقيق : السيد أحمد صقر) .

(٤) انظر : كتابي النحو والدلالة : ٩٦ وما بعدها .

في الجملة هي علاقات الإسناد ومتعلقاته من النعت والتعلق والمفعولية والحالية والتكملة بالإضافة أو بالصلة أو بغير ذلك على نحو ما هو مفصل في موضع آخر^(١).

وأما العلاقات الرأسية وهي ترابط الجمل بعضها ببعض وتجاورها في بنية النص الواحد فإنها تكون مسؤولة عن تكوين سياق نصي معين يساعد على تفسير التراكيب داخل النص ، وكل جملة في النص لا يمكن فهمها إلا من خلال ترابطها بأخواتها في النص . والسياق الخاص هو الذي يصنع الجمل ومكوناتها بصيغة خاصة ، فقد تكون الجملة في النص الشعرى خالية من المجاز مثلاً بأن تكون جملة تقريرية عادية مثل بعض الجمل في القصيدة التي نحن بصددتها نحو « نحن رعاياك » أو جملة « باق لك الجبروت » أو جملة « وياق لنا الملكوت » أو جملة « وياق لمن تحرس الرهوبوت » أو جملة « اليوم يومك » أو جملة « وأنت مكانك » أو جملة « كيف تموت » فهذه جمل ليس بين أجزائها في علاقاتها مصادمة لقوانين الاختيار ، ولا تشتمل كل منها على صورة مجازية من حيث هي جملة منفصلة عن النص ، لكن وضع كل جملة من تلك في موضعها في النص ، والتوجه بها إلى المخاطب « أبانا الذي في المباحث » وتخلع صفة الربوبية عليه في « أبانا الذي في .. » صبغ هذه الجمل كلها بهذه الصبغة المقدسة ، ومن هنا أصبحت كل جملة من تلك في صلب القصيدة - وهي السياق النصي الخاص بها - جملة ذات دلالة مجازية ، وإن كان أصل بنائها لا يحمل دلالة مجازية .

على مستوى العلاقات الأفقية يلفتنا أن الجمل في القصيدة قد لجأت إلى التركيب البسيط : المبتدأ + الخبر المفرد في أربع جمل ، و « الخبر المفرد + المبتدأ » في ثلاث و « المبتدأ + الخبر شبه الجملة » في ثلاث ، والمبتدأ + الخبر الجملة الفعلية المضارعية المثبتة في أربع والمنفية في واحدة . وأما الجمل الفعلية وهي خمس أصلية فقد جاءت أفعالها كلها أفعالاً قاصرة أى لازمة .

(١) انظر كتابي : في بناء الجملة العربية : ٤٣ - ١١٣ (دار القلم - الكويت) .

هذه هي الجمل الأساسية ، وهناك جمل فرعية منها ست جمل فعلية مكّملة للموصول ومنها ثلاث فعلية معطوفة ، ومنها اثنتان حالتان إحداها فعلية والأخرى اسمية أخبر عن المبتدأ فيها بجملة اسمية منفية خبرها جملة فعلية مضارعية .

ما الذى يوحى به قصرُ الجمل الاسمية والفعلية الأساسية فى هذه القصيدة بالذات ؟ إن القصيدة بعنوان : « صلاة » ، وهى صادرة من رعايا للأب الجديد الذى حلّ بالمباحث بدلا من السموات ، والجمل القصيرة غير المعقدة أشبه بالصلوات وأنسب لها لكى تتلاحق فى وقعها ، وتتابع فى قراءتها من هؤلاء الرعايا الكثيرين الذين يرددونها فى صلاتهم وتأتى الأفعال فى الجمل الفعلية الأساسية ، وخاصة ما أسند منها إلى « الأب » المتوجه له بالنداء ، أفعالا قاصرة ، وهى تكشف أن هذا الأب عاجز قاصر لا يستطيع عمل شئ ولا يصدر عنه فعل يتعدّى ذاته « تفردت - تعاليت - يتبدل رسمك - كيف تموت » وكذلك الأفعال التى جاءت فى الجمل الفرعية مسندة إليه « جوهرك الفرد لا يتحول » ، وعلى حين جاءت أفعاله هو قاصرة ، وقع هو مفعولا به لفعلين يوقعان عليه الهمّ والذمّ وهما مما لا يليق بإله معبود « ماذا يهّمك ممن يذمّك » والفعل الوحيد الذى وصل منه إلى غيره لم يجىء عن طريقه بحيث يكون فاعله بل جاء من الصمت الذى بين يديه المشبكتين المصمغتين ، وهو الفعل « يلف الفراشة والعنكبوت » .

ولم تطل فى هذه الجمل إلا الجملة التى استثنى فيها « إلا الذين يماشون ... إلخ » غير أنّ سقوط الأدوات بينها ، وتقفيها الداخلية بمقطعين (شو/ن) أولهما صوته بارز أعطيا إحساسا بالقصر والتلاحق .

وقد كسرت قوانين الاختيار مباشرةً فى أكثر من موضع وأكثر من علاقة فجاء فى علاقة الإسناد « إن اليمين لفى الخسر » وهذا كسر لما هو مألوف دينيا عن أهل اليمين ، والتضاد فى الإسناد بين « اليسار » و « فى العسر » ، والمصادمة الواضحة فى الإخبار عن « الصمت » بعدة أخبار تتتابع وتندرج فهو وشم ، وهو وشم وهو يرين وهو يسمك وهو بين يديه يلف الفراشة والعنكبوت . إن هذه المصادمة فى قوانين الاختيار قد كونت صورا استعارية مقبولة فى القصيدة

من خلال هذا السياق الخاص ، وهى نفسها قد جعلت العرش يصبح سجنا جديداً ، وجعلت أغنية الثورة ليست تموت .

وقد نجد كذلك فى علاقات أخرى غير علاقة الإسناد ضرورياً من هذه المصادمة فى قوانين الاختيار المألوفة كتلك التى فى علاقة الإضافة « خيوط يدك » ثم « بين خيوط يدك » و « رباط السكون » ، وتلك التى نجدها فى تعلق الجار والجارور بالفعل مثل « يوشون ياقات قمصانهم برباط السكوت » وأثر هذا التعلق على وقوع الفعل على المفعول به ، ومثل « يحشون بالصحف المشتراة العيون » وأثر تعلق الجار والجارور « بالصحف » بفعله ووقوع هذا الفعل على مفعوله . وتعلق الجار والجارور فى جملة « يرقى السجين إلى سدة العرش » .

وإذا كانت بعض العناصر النحوية تؤثر بوجودها فهناك بعض العناصر المحذوفة التى يؤدى حذفها إلى تأثير آخر كالذى رأيناه فى حذف ضمير المفعول به فى « لمن تحرس » ومثله أيضاً « إلا الذين يماشون » حيث حذف المفعول به فأفسح مجال المماشة ، وجعلها تشمل كل من يكون فى « المباحث » ومن يتفرد باليسر مهما تبدل رسمه أو اسمه . وكذلك حذف ما يتعلق بالفعل « يشون » فلم نتبين على وجه التحديد بمن يشون ، وحذف هذا المتعلق يجعل الوشاية سجية وغاية فى ذاتها .

قد يلفت النظر أن النعوت النحوية فى هذه القصيدة قليلة ، وأنها موظفة بدقة ، بحيث جاء أولها مؤدياً غرضه بالانتقال بالقصيدة كلها إلى جو خاص من أول جملة فيها « الذى فى المباحث » والصلة والموصول شئ واحد كما يقول النحاة ، وقد يكون للصلة هنا « فى المباحث » فضل هذا التحول ، ولمركزية هذا النعت تكررت الجملة مرة أخرى فى البيت الأخير .

وفى القصيدة خمسة نعوت أخرى سوى هذا النعت المركزى هى :

١ - يحشون بالصحف المشتراة العيون .

٢ - والعرش يصبح سجنا جديداً .

- ٣ - لكن جوهرك الفرد لا يتحول .
- ٤ ، ٥ - والصمت بين خيوط يديك المشبكتين المصمغتين يلف الفراشة والعنكبوت .

إن النعوت هنا ليست نعوتاً غير ملائمة ، فليس هناك مانع أن تكون الصحف مشتراة ، ولا أن يكون السجن جديداً ، ولا أن يكون الجواهر فرداً ، فهي نعوت متوافقة مع قوانين الاختيار في اللغة ، ولكن النعتين الرابع والخامس « بين خيوط يديك المشبكتين المصمغتين » نعت غير ملائم أى أنه كسر قانون الاختيار في نعت اليمين بهذين النعتين إذ جعلهما شبكتين مصمغتين ، فحولهما إلى صورة عن طريق هذا الكسر .

ويمكن تفسير كل نعت في موضعه بطبيعة الحال ، فالصحف مشتراة سواء أكان ذلك من قبل الذين يحشون بها عيونهم ، أم من قبل غيرهم ، وعلى كلتا الحالتين فهم لا يريدون سوى أن يعيشوا فحسب ، ولذلك يصدقون كل ما في هذه الصحف المشتراة ويحشون بها عيونهم بأنفسهم حتى يصيبهم العشى . ونعت السجن بأنه جديد يوحى بأن هناك سجوناً أخرى ليست جديدة ، فلا تصبح المفاجأة أن العرش قد تحول إلى سجن ، بل إن كل ما دون العرش قد صار من قبل سجنًا حتى انتهى الأمر إلى العرش نفسه فأصبح سجنًا جديدًا يضاف إلى السجون السابقة . ويأتى النعت في « ولكن جوهرك الفرد لا يتحول » ليوحى بأنه لا يشركه أحد في هذا الجواهر فهو فيه متفرد بالإضافة إلى ما يوحى به في هذا المقام هذا المصطلح الفلسفى « الجواهر الفرد » وقد أضيف إليه ضمير المخاطب . وأما اليدان المشبكتان المصمغتان فقد تحولتا إلى شبكة قوية لا يفلت منها شيء عن طريق النعت من جانب ، وعن طريق الإضافة بين الخيوط واليدين من جانب آخر .

ومن حيث مستوى العلاقات الرأسية فإن القصيدة كما رأينا من قبل مكونة من أربعة أبيات فحسب ، كل بيت منها من عدد من الجمل أشرت إليها كذلك

وبداية كل بيت منها موجهة إلى مخاطب واحد « أبانا - تفردت - تعاليت - أبانا »
والقصيدة كلها مكونة من ثنتين وعشرين جملة أصلية اشتملت منها سبع عشرة
جملة على ضمير المخاطب الذى نودى فى أول بيت وآخر بيت ، ولم تخل من
ضميره المباشر سوى خمس جمل ترابطت بوسائل أخرى ، أولها « وياق لنا
الملكوت » وقد عطفت على سابقتها المشتملة على ضمير المخاطب بالواو ،
وعطفت عليها جملة أخرى مشتملة على ضميره كذلك . والجملتان الثانية والثالثة
هما « إنَّ اليمين لفى الخسر . أما اليسار ففى العسر » وقد جاءت أولاهما تعليلية
لسابقتها التى اشتملت على ضميرين للمخاطب نفسه « تفردت وحدك » .

وأما الأخرى فقد اشتملت بالفحوى على ضميره كذلك ، لأننا قد نفهم
ما استثنى منها على هذا النحو « إلا الذين يماشونك ، إلا الذين يعيشون لك
يحبسون بالصحف المشتره العيون فيعيشون عنك وإلا الذين يوشون ياقات
قمصانهم برباط السكوت عنك » . والجملة الرابعة هى « يرقى السجين إلى سدة
العرش » وكأنها فى معنى : « يرقى سجينك ... » والألف واللام فى العربية تنوب
مناب الضمير كثيرا . والجملة الخامسة هى : « والعرش يصبح سجنا جديداً »
وقد عطفت بالواو على سابقتها وترابطت معها عن طريق العطف . وإذن يصبح
النص كله وحدة متماسكة متلاحمة تغذى دلالات جملة بعضها بعضا .

قد يلفتنا فى النهاية أن القصيدة قد تعاملت مع مفردات عادية ، لم تكسر
بينها قوانين الاختيار بصورة حادة ، ولم تكثر من ذلك ، ولم تنتم القصيدة إلى عالم
غريب سوى خلع القداسة والألوهية الزائفتين على هذا الأب الجديد ولم تلبث أن
كشفت هذه الخدعة فى نهايتها ولم تتعقد فيها الجمل كثيرا ، بل سلكت طريق
البساطة بحيث جاءت عفوية تلقائية ، لكن لا يسعنا إلا أن نعتز بأنها عبرت
فى بنيتها بطريقة غير عادية عن عالم عادى من خلال سياق نصى محكم صبغ كل
الكلمات والجمل فيه وصرها فى بوتقة شديدة التفرد والخصوصية . وهكذا تفعل
القصيدة الجيدة .

هل يمكننا أن نستخلص من تحليل هذه القصيدة أحكاماً نطلقها على الشعر ، أو على الشعر الحر ، أو حتى على الشاعر نفسه ؟

لقد رأينا مثلاً كيف تعاملت القصيدة مع النعوت القليلة التي كان أحدها نعناً مركزياً قام بتحويل مجال القصيدة كله « أبانا الذى فى المباحث » ولذلك بدأت القصيدة به وختمت به ، واختلفت دلالاته فى الموضوعين مع اتحاد صيغته فيهما ، فهل يمكننا استخلاص حكم من هذه النعوت يكون جاهزاً للإطلاق ؟ فلا تتعجل الجواب وأقل : لا ، لا يمكن استخلاص حكم يطلق على الشاعر نفسه ، لأن دراسة قصيدة أخرى على مستوى النعت فيها سيفجئنا بأن الغاية من النعت اختلفت ، وقامت النعوت بوظيفة تناسب مع القصيدة ، ولنأخذ مثلاً قصيدة « سفر الخروج : أغنية الكعكة الحجرية » ^(١) للشاعر نفسه ، نجد أن القصيدة قليلة النعوت كذلك فقد بلغت النعوت فيها سبعة وعشرين نعناً فى مجموع القصيدة المكونة من ستة مقاطع ، وقد وظف النعت فيها توظيفاً بالغ الدقة متنوع الغرض . وقد خلا المقطع الأول من النعوت تماماً ، واشتمل المقطع الثانى الذى سأكتفى به هنا على نعتين فقط تكرر أحدهما فى جملته خمس مرات فى هذا المقطع ولم يتكرر الآخر :

دقت الساعة المتعبة

رفعت أمه الطيبه

عينها

(دفعته كعوب البنادق فى المركبه !)

دقت الساعة المتعبة

نهضت ، نسقت مكتبه

(صفعته يداً

— أدخلته يد الله فى التجربة —)

(١) الأعمال الشعرية الكاملة : ٢٧٤ - ٢٨٠ .

دقت الساعة المتعبه
 جلست أمه ، رتقت جوربه
 (وخزته عيون المحقق ...
 حتى تفجر من جلده الدم والأجوبه)
 دقت الساعة المتعبه !
 دقت الساعة المتعبه !

إن الجمل في هذا المقطع تتفجر شعراً مع أنها جمل عادية ليس فيها كسر
 لقوانين الاختيار بين الكلمات إلا في « الساعة المتعبه » و « وخزته عيون المحقق »
 و « تفجر من جلده الدم والأجوبه » لكن الجمل الأخرى « رفعت أمه الطيبة عينها »
 و « دفعته كعوب البنادق في المركبة » و « صفعته يداً » و « جلست أمه رتقت
 جوربه » جمل عادية . فما الذى جعل هذا المقطع يفيض شاعرية - مع بقية
 القصيدة بالطبع - ؟ إننا نقبل نعت الساعة بأنها متعبه فى الشعر ، ويصبح لهذا
 النعت دلالة خاصة ترتبط بسياق القصيدة .

وفى هذا المقطع ساعد هذا النعت غير المؤلف ، وتكراره مع جملة بنظام
 على توزيع الأحداث التى تكشف مفارقة دالة بين أم طيبة تنتظر عودة ابنها الذى
 تأخر عن مواعده ، وابن طالب قبضت عليه الشرطة ودفعته كعوب البنادق إلى
 تحقيق غير عادل فى غير جريمة . إن الوقت بطيء ثقيل على كليهما ، وقد وضع
 هذا المقطع عينى المتلقى على المشهدين المتباعدين فى لحظة واحدة من خلال
 الساعة المتعبه ودقاتها التى يسمعها الجميع فى توقيت موحد ، والساعة تدق دقات
 رتيبة متماثلة ، ولذلك جاء هذا المقطع كله مقفياً ، وقد حدد هذا النعت صوت
 التقفية ، ويمكن إعادة الكتابة على النحو الذى يكشف توازى الأحداث زمنيا
 ومفارقتها دلاليا :

دقت الساعة المتعبة

رفعت أمه الطيبة دفعته كعوب البنادق في المركبه
عينها

دقت الساعة المتعبة

نهضت نسقت مكتبه صفعته يد ، أدخلته يد الله في التجربه

دقت الساعة المتعبة

جلست أمه ، رتقت جوربه وخزته عيون المحقق حتى تفجر من جلده الدم والأجوبة

دقت الساعة المتعبة

دقت الساعة المتعبة

لقد كانت الساعة المتعبة تدق ، وكنا نحن المتلقين نعرف ما يحدث في
الجانبين حتى انقطعت القدرة على المتابعة وزادت الأمور كل في مساره على حد
الرصد والتسجيل ، ولكن « الساعة المتعبة » ما زالت تدق لتجعلنا نتصور
استمرار الأحداث المتفاقمة التي بدأت في الخططين المتوازيين . وجاءت نعت الأم
بالطيبة في هذا السياق ليزيد من حدة المفارقة بين هذين الخططين المتوازيين ، فالأم
الطيبة هي التي تفيض بالرحمة والعطف والحنان على ابنها الذي يتعذب بكعوب
البنادق ، والصفح ، والإجبار الدموي على الأجوبة ، وهذه الرحمة عاجزة عن أن
تبلغ مصبها الطبيعي ، في الوقت الذي هو في أشد الحاجة إليها فيه بسبب القهر
من جانب والغفلة التي هي من مدلولات الطيبة أيضا والفقر وقلة الحيلة من جانب
آخر .

والذي أودّ أن يكون واضحا الآن هو أن الوظيفة النحوية الواحدة لا تؤدي
دلاليا نفس الغاية في جميع المواضع التي ترد فيها حتى لو تكررت في القصيدة
الواحدة ، فضلا عن أن يكون ذلك في الشعر كله أو عند عدد من شعراء مرحلة
واحدة ، أو لدى الشاعر نفسه ؛ لأن الوظيفة النحوية الواحدة - وهي تجريدية -
يمكن أن تشغل بكل ما يقبل أن يكون فيها من الكلمات ، ويمكن أن توضع فيما
لا يحصى من أنواع السياق المختلفة . وقد تخطى الوظيفة النحوية الواحدة بنسبة

تردد قليلة في القصيدة الواحدة لكنها يكون لها من الأهمية ما يجعلها تشكل مسار القصيدة كلها أو تسهم في ذلك بصورة بارزة . في قصيدة بعنوان : « الصمت والجناح » لصالح عبد الصبور تكررت وظيفة النعت خمس مرات فقط ، يقول ^(١) :

الصمت راكد ركود ريج ميته
حتى جنادب الحقول ساكنه
وقبة السماء باهته
والأفق أسود وضيق بلا أبواب
منكفىء من حيثما التفت كالسرداب
ونحن ممدودان في ظلال حائط قديم .
مفترشان ظلنا
ملتحفان بالعذاب
وفجأة أورك في حقل السما نجم وحيد
ورف في الصمت البليد ريش طائر فريد
همست يا صديقتي توجهي لرنا
وناشديه أن يث في ظلالنا
رفرفة الحياة من جديد .

من هذه النعوت الخمسة نجد اثنين منها غير مألوفين وهما نعت الريح بأنها ميتة ، ونعت الصمت بأنه بليد ، على حين جاءت النعوت الثلاثة الأخرى متوافقة مع قوانين الاختيار : حائط قديم ، نجم وحيد ، طائر فريد . وقد تلائم نعت الريح بالمولت مع الحالة العامة من ركود الصمت وبلادته وسكوت جنادب الحقول تحت قبة السماء الباهتة والأفق الأسود المنكفىء كالسرداب من كل ناحية ، ويجيء في هذا السياق نعت الحائط بالقدم ليضيفي بعدًا آخر على كل هذا الهمود والموات ،

(١) أحلام الفارس القديم : ٣٧ .

ويفيد أنه طال الانتظار في ظلاله الكمية ، ولكن هناك أملا واهنا في الخروج من هذه الحال ولابد من التمسك به ونفخ الروح فيه حتى لا يذوى ، ولذلك جاء النعت « نجم وحيد » ، و « طائر فريد » . فكل نعت منها - إذن - يؤدي غاية دلالية ويضيف خيطاً في هذا النسيج ، هذا إلى ما قامت به النعوت الثلاثة « ميتة - وحيد - فريد » من تشكيل القوافي .

وإذا رجعنا بوظيفة النعت إلى الشعر القديم محاولين كشف دورها فقد يطول بنا التقصي والتتبع للذين لا تغنى عنهما الإشارة والإحالة ، ولكن لا معدى عن التمثيل والتدليل على كل حال . في قصيدة الشنفرى الأزدى المعروفة بلامية العرب يقول (١) :

| | |
|---|--|
| وإني كفاني فَقَدْ مَنْ لَيْسَ جَازِيَا | بُحْسَنَى وَلَا فِي قُرْبِهِ مُتَعَلِّلَا |
| ثَلَاثَةُ أَصْحَابٍ : فَوَادٌ مَشِيْعٌ | وَأَبْيَضُ إِصْلِيَّتٍ ، وَصَفْرَاءُ عَيْطَلَا |
| هَتُوفٌ مِنَ الْمُلْسِ الْمَتَانِ يَزِينُهَا | رَصَائِعُ قَدْ نَيْطَتْ إِلَيْهَا وَمِحْمَلَا |
| إِذَا زَلَّ عَنْهَا السَّهْمُ حَنْتَ كَأَنَّهَا | مُرْرَاةٌ تُكَلِّي ثُرْنَ وَتُعْوَلَا |

في هذا النص نجد أن النعت ، إلى جانب ما قام به من تخصيص النعوت « فواد مشيع » أى : قلب شجاع ، و « أبيض إصليت » أى : سيف صقيل ، و « صفراء عيطل » أى : قوس طويلة ، وما يفيد هذا التخصيص في هذا السياق من التفرد والامتياز في الشجاعة وامتلاك العدة - إلى جانب هذا يقوم النعت بتشكيل بنية الصورة الشعرية المتدرجة ، ووضح هذا التدرج في تقديم ما لم يتوسع في نعت « فواد مشيع » و « أبيض إصليت » وتأخير ما يتوسع في نعت « صفراء

(١) مختارات ابن الشجرى : ٧٧ ، ٧٨ ، ٧٩ . والمتعلل : هو الشيء الذى يتعلل به ، وهى هنا الأنس . والمشيّع : الشجاع المقدام . والأبيض الإصليت : السيف الصقيل . والصفراء العيطل : القوس الطويلة . والهتوف : المصوتة . والملس جمع ملساء والملاسة ضد الخشونة . والمتان : جمع متينة وهى الصلبة . والرصائع : عقد السَّيَر ، وهى أيضا ما يرصع به من جوهر وغيره . نيطت : علقت . زل عنها : خرج منها . حنت : أصدرت صوتا . المرزاة : المرأة الكثيرة المصائب . ترن : تصوت . وتعلول : ترفع صوتها بالبكاء .

عَيْطَلُ » ، إذ جاء البيتان التاليان في نعت هذه الصفراء أى : القوس ، وتدرج النعت كذلك من النعت بالمفرد « عَيْطَل ، هتوف » يلي ذلك النعت بشبه الجملة « من الملس المتان » يلي ذلك النعت بالجملة « يزينها رصائع قد نيظت إليها ومحمّل » ويلي ذلك النعت بالجملة المركبة وهى الجملة الشرطية « إذا زلّ عنها السهم حتّ ... » . وقد يؤيّد هذا ما لاحظته النحويّون حول اجتماع أكثر من نعت وتنوعه لمنعوت واحد إذ يقولون : « إذا نعت بمفرد وظرف وجملة قدم المفرد وأخرت الجملة غالباً » (١) .

ولعلّ أستطرد هنا إلى ملاحظة أخرى هى أن النعت فى القصيدة القديمة عندما يتنوع ويتعدد ويتداخل ، بأن تدخل جملة نعتية فى بناء جملة نعتية أخرى كما دخلت جملة « قد نيظت إليها » نعتاً لرصائع التى هى فاعل للفعل « يزينها ... » وهى نفسها جملة نعتية ، تؤدى هذه النعوت المكثفة على هذا النحو إلى أمرين : أولهما : طول الجملة وتعقيدها ، وذلك لأن النعت من الوظائف النحوية التى يسمح لها نظام اللغة العربية بالتعدّد لمنعوت واحد ، ولأنه أيضاً من الوظائف التى يمكن أن يتنوع ما يشغلها ، فيجوز أن تشغل بالمفرد ، أو بالجملة ، أو بشبه الجملة . وغير خاف أنه إذا جاء النعت جملة فقد تتضمن فى داخل مكوناتها جملة نعتية أخرى وبذلك تتراكب الجملة الواحدة وتحوى فى داخلها أكثر من جملة . وشأن النعت فى هذا شأن الخبر والحال أى فى التعدد والتنوع .

الآخر : مترتب على السابق ، وهو أنه عندما تطول الجملة وتتداخل على النحو السالف - بسبب النعت أو غيره - غالباً ما يؤدى ذلك إلى تركيب صورة متماسكة من صور القصيدة . ويمكننى أن أقدم نماذج كثيرة جداً للتدليل على صدق هذه المقولة ، ويكفى أن نقرأ ديوان شاعر من شعراء الجاهلية ، وسوف نجد أن القصائد الطوال خاصة قد بنيت على هذا النحو ، وسوف نجد أيضاً أن للنعت نصيباً كبيراً جداً من هذه الظاهرة التى تحتاج إلى مزيد من التتبع والدراسة .

ففى قصيدة زهير بن أبى سلمى التى يقول فيها بعد أربعة أبيات فقط من
المطلع :

هَلْ تُبْلِغُنِيهَا عَلَى شَحْطِ النَّوَى عَنَسٌ تَحَبُّ بَى الْمَجِيرِ وَتَنْعَبُ (١)

قام بناء القصيدة كلها فى ثمانية وعشرين بيتا بعد البيت السابق على وصف هذه
العَنَس ، وقد تنوع هذا الوصف ، وأدّى إلى كثير من التحوّلات فى القصيدة ،
وكان النعت هو المغزل الذى نسجت به أبيات القصيدة ، والوسيلة إلى تلوين
معارضها ؛ إذ انتقلت القصيدة من خلال جملة نعتية إلى بناء مواز من صفات
العير فى عدد من الأبيات بدأت بهذا البيت :

وَكَأَنَّهَا صَحْلُ الشَّحِيجِ مَطَرْدٌ أَخْلَى لَهُ حَقْبُ السَّوَارِ وَمِذْنَبٌ (٢)

ومن خلال نعت العير انتقلت القصيدة إلى وصف القانص الذى يترقب هذا
الحمار الوحشى عند مورد الماء واستمرت فى نعتة عددا آخر من الأبيات بدأت
بالبيت الآتى :

وَعَلَى الشَّرِيعَةِ رَائِىَ مَتَحَلِّسٌ رَامٍ بَعَيْنِيهِ الْحَظِيرَةَ شَيْزِبُ (٣)

وأخذت الأبيات فى وصف عدّته وتوفّره حتى عادت مرة أخرى إلى هذا العير
الذى شبهت به العَنَس ، حيث جمعت القصيدة بين القانص الرامى والعير
المطلوب :

(١) شرح ديوان زهير بن أبى سلمى : ٣٧١ . الشحط : البعد ، والنوى مثله . عنس : ناقة صلبة .
تحب : تمشى مثنى الخبب ، وهو نوع من السير . المهجير : الهاجرة وقت الحر . تنعب : تهرز رأسها فى سيرها .
(٢) صحلّ : غير أجش الصوت . الشحيج : صوت الحمار الوحشى . مُطَرَّدٌ : مطرّده الرماة . أخلى
له : خلا له . حقب السوار : موضع معروف . مِذْنَبٌ : مجرى الماء إلى الروضة والحديقة .
(٣) الشريعة : مورد الماء . الرائى : القانص الذى يرقبه . المتحلّس : المقيم . شيزب : يابس من
الضر وسوء الحال .

فرمى فأخطأه وجال كأثّه أَلِمَّ على برز الأماعر يلحَبُ (١)

وانتقلت بعد ذلك إلى بناء موازٍ آخر في وصف ثور وحشى :

أفذاك أم ذو جدّتين مُولَّع لَهَقُّ تراعيه بمحوّل رَرَبُ (٢)

ووصف راصدٍ له مترقب مع كلابه المدربة حتى انتصر على كلاب الصائد .

إن تتبع الوظائف النحوية على اختلافها وتنوعها المحدود ، من خلال الدور الدلالى الذى تقوم به بتفاعلها مع المفردات أو المكونات التى تشغلها فى سياق القصيدة يغرى بمواصلة العمل ، ولكن العمل على هذا النحو لا يؤدى إلى الوصول إلى نتائج يمكن فرضها على الشعر ؛ لأن سلوك كل وظيفة نحوية داخل جملتها وسياق هذه الجملة ، وسلوك الجملة نفسها داخل القصيدة مرهون كله بقدرة الشاعر الإبداعية التى لا تعمل بطريقة واحدة فى كل مرة .

إن هناك جانبين : أحدهما : الوظائف النحوية التجريدية ، وهذه لا يمكن التفرقة فيها بين أنماط الكلام ، غير أن الشعر أكثر استغلالا للإمكانات المتنوعة التى يتيحها النظام النحوى لاستخدام هذه الوظائف كالتقديم والتأخير ، والحذف والذكر ، والتعريف والتذكير وغير هذا وذاك من الأنظمة المجردة التى تتحقق فى كل ضرب من ضروب الكلام ، وليس ثمة مانع أن تكون فى النثر أو فى الشعر .

وأما الجانب الثانى : فهو الصورة الصوتية المنطوقة أو المكتوبة التى تصدر وفقا لذلك النظام المجرد وتكسو هيكل هذا النظام المجرد لحم المفردات وقد تحققت فيها الشروط الصرفية والنحوية والدلالية وتضاف للشعر هنا شروط الوزن والقافية ؛ ولذلك عندما عرف القدماء الشعر بأنه الكلام الموزون المقفى كانوا ينطلقون من أن الشروط الأخرى متحققة .

(١) أَلِمَّ : وجع . برز الأماعر : ما ارتفع من الأرض وصلب وعلاه حصى سود . يلحَب : يعدو ويقطع الأرض قطعاً بالعدو .

(٢) الجِدَّة : الحطة فى ظهر الثور تخالف لونه . مَوَّلَع : به توليع ، أى : خطط فى قوائمه . لهق : أبيض . تراعيه : ترعى معه . الررب : قطعة من البقر .

وقد حاول ابن خلدون أن يفرق بين الشعر والنثر من زاوية جديدة حين قال : « واعلم أن لكل واحد من هذه الفنون أساليب تختص به عند أهله لا تصلح للفن الآخر ولا تستعمل فيه » ^(١) وبين أن الشعر لأنه من بين فنون الكلام صعب المأخذ على من يريد اكتساب ملكته « لا يكفى فيه ملكة الكلام العربى على الإطلاق بل يحتاج بخصوصه إلى تلطف ومحاوله فى رعاية الأساليب التى اختصته العرب بها واستعمالها » ^(٢) . ثم حاول أن يشرح ما يقصده بالأسلوب قائلا : « فاعلم أنها عبارة عندهم عن المنوال الذى ينسج فيه التراكيب أو القالب الذى يفرغ فيه . ولا يرجع إلى الكلام باعتبار إفادته أصل المعنى الذى هو وظيفة الإعراب ، ولا باعتبار إفادته كمال المعنى من خواص التراكيب الذى هو وظيفة البلاغة والبيان ، ولا باعتبار الوزن كما استعمله العرب فيه الذى هو وظيفة العروض . وإنما يرجع إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلية باعتبار انطباقها على تركيب خاص . وتلك الصورة ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها ويصيرها فى الخيال كالقالب والمنوال ، ثم ينتقى التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الإعراب والبيان فيرصها فيه رصا كما يفعله البناء فى القالب أو النساج فى المنوال » ^(٣) ولذلك يعيب تعريف الشعر وحدّه بأنه الكلام الموزون المقفى ، ويرى أن هذا التعريف ليس حدا للشعر ولا رسما له ، وينبغى من وجهة نظره أن يعرف الشعر تعريفا يعطى حقيقته على حد قوله فيعرفه قائلا : « الشعر هو الكلام البليغ المبني على الاستعارة والأوصاف المفصل بأجزاء متفقة فى الوزن والروي ، مستقل كل جزء منها فى غرضه ومقصده عما قبله وبعده ، الجارى على أساليب العرب المخصوصة به » ^(٤) ونجد من خلال هذا التعريف أن ابن خلدون عاد مرة أخرى إلى الوزن والقافية (الروى) ليميز الشعر من غيره لأن الكلام البليغ يكون فى الشعر

(١) مقدمة ابن خلدون : ١٤٠٦ .

(٢) السابق : ١٤١٠ .

(٣) السابق : ١٤١٠ ، ١٤١١ .

(٤) السابق : ١٤١٥ .

والنثر ، ولأن الاستعارة والأوصاف قد يبنى عليها الشعر وغيره ، وقد يبنى الشعر على غير الاستعارة والأوصاف . وأما استقلال كل بيت عن الآخر ، فبرغم قول ابن خلدون : « لأن الشعر لا تكون أبياته إلا كذلك » نجد أن كثيرا جدا من الأبيات في الشعر لا تستقل عما بعدها وعما قبلها ، ولعله أحسن بذلك عندما قال : « وقولنا مستقل كل جزء منها في غرضه ومقصده عما قبله وبعده بيان للحقيقة لأن الشعر لا تكون أبياته إلا كذلك ، ولم يفصل به شيء » ^(١) أى : ليس هذا القيد فصلا شأن الجزئين السابقين في التعريف ، ونحن نختلف معه في « هذه الحقيقة » .

وإذا كان ابن خلدون يؤكد أن كل ضرب من الكلام له أساليبه الخاصة فإنه لما عرض للجملة في الشعر قال : « وتنتظم التراكيب فيه بالجميل وغير الجمل ، إنشائية وخبرية ، اسمية وفعلية متفقة وغير متفقة ، مفصولة وموصولة على ما هو شأن التركيب في الكلام العربى في مكان كل كلمة من الأخرى يعرفك به ما تستفيده بالارتياض في أشعار العرب من القلب الكلى المجرد في الذهن من التراكيب المعينة التى ينطبق ذلك القلب على جميعها فإن مؤلف الكلام هو كالبناء أو النساج والصورة الذهنية المنطبقة كالقلب الذى يبنى فيه أو المنوال الذى ينسج عليه » ^(٢) فليس هناك تفاضل بين الشعر والنثر من حيث الجملة ووظائفها المجردة أو الإمكانيات المتاحة في نظام الجملة ، ولذلك لم يتعرض أحد من النقاد القدماء أو النحويين لنظام الجملة ، وإنما كان تعرضهم لتنفيذ نظام الجملة أو مطابقة الصورة الذهنية التى أشار إليها ابن خلدون وهم مع ذلك يفردون الشعر بمصطلحات خاصة لا تستعمل في النثر ، وكل هذه المصطلحات تصف تنفيذ هذا النظام ، ولا تصف النظام نفسه .

وعندما تعرض الأسلوبيون لوصف لغة الشعر ، لم يتعرضوا لوصف نظام

(١) السابق نفسه .

(٢) السابق : ١٤١٣ .

الجملة وخصائصها وإنما وصفوا الإجراءات المختلفة التي يتيحها نظام الجملة في العربية وركزوا اهتمامهم في الخروج على المألوف أو العبارات المكررة ، أو الحذف ، أو التقديم والتأخير ، وغير ذلك من الإمكانيات المتاحة من النظام النحوي ويمكن تحقيقها في الشعر والنثر على السواء ^(١) .

ولم يثر من تناولوا علم الأسلوب على المستوى النظري كذلك انفراد الشعر بنظام تركيبى خاص به بل قصروا اهتمامهم على التحليل الوظيفي للمجاز ، ومشكلة الصورة الأدبية ، والحديث النظري عن أساليب الأجناس الأدبية ، والأثر الصوتي والأثر الدلالي ، وغلبة بعض الأشكال النحوية في الاستعمال الشعري على البعض الآخر ^(٢) وغير ذلك من القضايا التي لا تمس النظام التركيبى للجملة في الشعر .

إن وصف النظام التركيبى للشعر ، أو تحديد البناء النحوي للجميل فيه مع ضرورته وشدة الحاجة إليه لا يمكن أن يتم دون أن يرتبط هذا بما تؤديه من دلالة ، لأن عزل النظام النحوي عن الشعر لا معنى له .

وتنبغى الإشارة إلى أن الدكتور شكرى عياد قد حاول أن يبين أثر تكوين البيت العربى بمقاطعته المحددة وتتابعها واختتامه بالقافية على التركيب ، يقول : « إن البيت العربى بطوله وتعقيد وزنه ، وانتهائه بالقافية قد كون وحدة إيقاعية قادرة على أن تستوعب معنى كاملا » ^(٣) ولكنه يقرر أن هذه الخصائص جعلته « محصورا فى نطاق ضيق » ^(٤) ويرى أن لا جدوى من البحث فى كون نظام البيت مظهرا

(١) انظر : خصائص الأسلوب فى الشوقيات - محمد الهادى الطربلسى . على سبيل المثال إذ تناول شعر شاعر واحد ، وشعر المتنبي قراءة أخرى للدكتور : محمد فتوح أحمد كذلك .

(٢) يراجع فى ذلك : علم الأسلوب للدكتور : صلاح فضل ، والأسلوبية والأسلوب : لعبد السلام المسدى ، وأثر اللسانيات فى النقد العربى الحديث : لتوفيق الزيدى على سبيل المثال .

(٣) موسيقى الشعر العربى : ١٠٦ .

(٤) السابق : ١٠٧ .

من مظاهر الجمود في تاريخ الشعر العربى أو سببا له ، ويرجح أن هذين الطرفين قد تفاعلا فيما بينهما ، كما تفاعلا وسائر جوانب النشاط البشرى التى تتصل بهما اتصالا قريبا أو بعيدا ويقول بعد هذا : « ولكن الذى يعيننا هو أن البيت العربى بخصائصه التى وصفناها قد فرض على الشاعر نوعًا من الصياغة المحكمة طبع الشعر العربى منذ أقدم عهوده بطابع الصنعة ، واستتبع قوالب شعرية لا تحصى من عبارات رسمية مثل : « خليلي » و « دع ذا » و « أقول » إلى صور محددة من البناء النحوى للجملة كابتداء البيت بـ « كأن » مع مجيء الخبر فى نهايته ، أو ابتداء الشطر الثانى بـ (إذا) أو ابتداء البيت بخبر مبتدأ محذوف ، وإردافه بعدد من الصفات يغلب أن يكون من بينها جملة فعلية . ولاشك أن بناء البيت قد أزهف الاستعداد الطبيعى فى اللغة للتفنن فى التراكيب من تقديم وتأخير وحذف وذكر إلخ .. » (١) .

إن هذا الرصد السريع الكاشف عن خبرة وتمرس بالشعر العربى القديم للبناء النحوى للجملة فيه صحيح كل الصحة ، ولكنه لا يمكننا القول بأن هذه الأبنية التركيبية لا تأتى إلا فى الشعر فحسب ، ولا يمكننا القول أيضا بأن على الشعراء بأن يتبعوها فهذا بالطبع غير وارد مطلقا ، بل هذا وصف مجرد لما يكثر فى الشعر القديم ولا يمكن حصره ، غير أن الدكتور شكرى عياد انطلق من هذا التحديد الذى يفرضه إطار البيت إلى أن هذا التحديد النحوى الضيق لم يستطع معه الشاعر أن يجد مجالا واسعا حتى لهذا التفنن البلاغى الذى استنفدت صورته فى وقت قصير كما يقول ويردف قائلا : « وإن المرء ليدersh حين يجد حتى فى الشعر الجاهلى نفسه كثيرا من التكرار لأساليب بعينها ، بل لأشطر كاملة . وقد ظل الشاعر العربى يدور فى هذا النطاق الضيق قرونا طويلة ، وكان فى محاولته المستمرة أن يصب نحرًا جديدة فى الآنية القديمة ، يجد نفسه مضطرا لأن يحذف الكثير ، ويحول القصيدة إلى معان جزئية تفتقر إلى الوحدة ، وتتسم بالوضوح

المسرف الذى يتطلبه اكتفاء البيت بنفسه «^(١) وهذه المقولات ردها أنصار الشعر الحرّ لتسويغ حركة الشعر الحر . ولست أرى رأى الدكتور عياد ، على أن ما يقوله ليس خطأ ولكنه فحسب ينطبق على بعض الشعراء غير المبرزين ، كما أن الشعر الحر ليس كله جيداً بسبب جودة إنائه ولم يتخلص من كل هذه العيوب التى يرى الدكتور عياد أنها أوقعت الشعراء فى هذا المنحدر الضيق . وإننى لأفضل جانب التحليل والوصف دون أن نحاول فرض استنتاجات خاصة ، فما يراه الدكتور عياد عيباً فى الشعر القديم موجود فى الشعر الحرّ ، وهناك دراسة لغوية فى شعر بدر شاكر السياب ونازك الملائكة وعبد الوهاب البياتى تكشف عدم مخالفة البناء النحوى للجملة فى الشعر الحر لبناء الجملة النحوى فى الشعر القديم ، وتبين أن ما يوجد فى أحد النوعين يوجد فى الآخر^(٢) .

ومهما يكن من أمر ، فإننا - ونحن نقترّب من الشعر بغية تلمس خصائص الجملة فيه - نجد أنفسنا كالمقروّ الذى يقترب من النار يستدفئ بهوجها ويستمتع بما تشعه من دفء ولا يستطيع لمس النار نفسها فضلاً عن الإمساك بها . إنه يستطيع أن يصف المدفأة والمادة المعدة للاشتعال ، ويستطيع الإمساك بهذه المواد قبل أن تشتعل فيها النار ، لكنه عندما تشتعل لابد أن يبتعد عنها مسافة مناسبة ، ويقدر توهجها يكون ابتعاده عنها واستدفاؤه واستضاءته بها أيضاً .

(١) السابق نفسه .

(٢) انظر : فى التركيب اللغوى للشعر العراقى المعاصر ، دراسة لغوية فى شعر السياب ونازك البياتى ، مالك يوسف المطلبى (دار الرشيد للنشر - منشورات وزارة الثقافة والإعلام - العراق ١٩٨١ م) وتنبهنى الإشارة إلى أن الباحث فى الكتاب المشار إليه لم يكن هدفه المقارنة بين نظامى نوعى الشعر . ولكنّ مقارنة ما توصل إليه من نتائج ص : ٤٢٢ - ٤٢٨ بما قرره النحويون القدماء تؤدى إلى هذا الحكم .

الفصل الثاني الجملة والقافية

ليس هناك مفرّ من تناول الجملة في الشعر في ضوء ما يحدده لها الوزن والقافية ؛ فلكل منهما دور فعّال في صياغة بنية الجملة ، وإن كان هذا الدور في حاجة إلى كشف وإيضاح ؛ لأن الصياغة تظهر لنا وقد تطابق فيها التنظيم النحوى مع الوزن الشعري ، وتآلف جانبا النسيج بحيث يخفى أثر كل منهما في الآخر .

إن الوزن الذى يختاره الشاعر لبناء قصيدته يحدّد أمامه عدد البدائل على مستوى المفردات المستخدمة في الجملة ، وتعمل ملكة الشاعر على التوفيق الدقيق بين الكلمات بعضها وبعض واختيار أكثر البدائل ملاءمة لما يريد . ويشدّد أمام الشاعر مجال الاستبدال ضيقا عندما يصل إلى الكلمة الأخيرة في البيت ، وهى - بالطبع - الكلمة التى تكون القافية ، أو تكون جزءا من القافية ، أو تكون القافية جزءا منها .

في داخل البيت يكون مجال الاستبدال محصورا في صيغة الكلمة وهى وزنها المقطعى الذى يحكم نسيجها بصرف النظر عن نوع الحركة فيها . وليس كل الكلمات ذات التوازى المقطعى المعين - بطبيعة الحال - صالحة للورود في هذا المكان المحدد من البيت والجملة ، بل إن التوازى المقطعى للكلمة محكوم بمقياس آخر وهو المجال الدلالى الذى تنتمى إليه هذه الكلمة أو تلك . وكل كلمة من مجال دلالى ما لها تعاملها النحوى الخاص بما قبلها وبما بعدها ، ومن هنا نجد أن الكلمة المطلوبة محكومة بمقياس آخر هو المجال النحوى ، وأعنى به هنا نظام العلاقة الخاص بالكلمة . فهناك إذن أربعة مستويات متراكبة ومتداخلة تحكم ورود كلمة ما في بيت الشعر وتحدد إمكان استبدالها هى : الوزن الشعري للقصيدة والتوازى المقطعى للكلمة ومجالها الدلالى ومجالها النحوى .

وينضوى تحت المجال النحوى خصائص التعريف أو التنكير ، والتذكير أو التأنيث ، والتقديم أو التأخير ، والحالة الإعرابية وعلامتها ، وكل ذلك تحت

الوظيفة النحوية التي تشغلها الكلمة من فاعلية أو مفعولية .. إلخ ، ومن هنا نجد أن تعدد الرواية في الشعر القديم قد يدور في معظمه حول استخدام لفظ مرادف بدلا من آخر ، بحيث لا يُحدث تغيرا في العلاقات النحوية ، وهذا إذا كان اللفظان متوازنين صيغَةً ، ومتقاربين دلالةً ، ومتفقين علاقةً ، أما إذا اختلف أحد هذه العناصر فإننا نجد أن مجال التغير يتسع ليشمل كلمات أخرى في البيت حتى يؤدي إلى التوافق في العناصر السالفة مع ملاحظة ما تتيحه الزحافات في مجالات الاستبدال ، ومن هنا يبرز الزحاف بوصفه خاصة شعرية مهمة تحتاج لدراسة من هذه الزاوية .

ويشتد مجال الاستبدال ضيقا في الكلمة الأخيرة من البيت - كما أشرت - وهي القافية لأنها تتطلب عنصرين إضافيين زيادة على الوزن الشعري ، والتوازي المقطعي والاتفاق في المجال الدلالي ، والمجال النحوي . هذان العنصران هما التكرار المقطعي الذي تفرضه الكلمة الأخيرة في مطلع القصيدة ، وأعنى به التكرار المنتظم للحرف الأخير أو لعدد من الحروف الأخيرة في آخر البيت ، والتماثل الحركي في أجزاء معينة - وأعنى بها حرف الروي - من هذا المقطع الموحد . ويمكن إدراج هذين النوعين تحت ما يسمى « التماثل الصوتي » مع ملاحظة أن قيد الوزن العروضي قد يكون مرنا بحيث يتحقق في كلمة واحدة أو يتحقق في كلمة وبعض كلمة أو يتحقق في كلمتين .

ويهمنا هنا أن نحاول الكشف عن أثر القافية في الجملة اعتمادا على أن دور القافية في البيت معروف ، لأن القافية - على مستوى الجملة - « تتضمن بالضرورة علاقة دلالية بين وحداتها . وتحليلها يؤدي إلى التعرف على الوحدات الصرفية والنحوية المكونة لها ومدى اتفاقها أو اختلافها فيما بينها ، ومهما كانت درجة استخدام الشعراء لهذه المكونات الصرفية النحوية أو ترفعهم عليها فإن جمال القافية يكمن في تشابه الصوت واختلاف المعنى ، وليست القافية سوى نموذج

مركز مكثف للغة الشعر كلها التي تعتمد على التوازي في بنيتها العميقة » (١)
سواء أكان ذلك في شعر البيت أم في شعر التفعيلة .

في قصيدة للأعشى يمدح بها شريح بن حصن أحد أحفاد السموأل بن
عاديا يقول :

| | |
|--|--|
| كُنْ كالسموأل إذ سار الهمامُ لَهُ | في جحفلٍ كسوادِ اللَّيْلِ جَرَّارٍ |
| جارٍ ابن حيا لمن نالته ذِمَّتُهُ | أَوْفَى وَأَمْنَعُ مِنْ جَارِ ابْنِ عَمَّارٍ |
| بِالْأُبْلَى الْفَرْدِ مِنْ تِيَمَاءَ مَنْزِلُهُ | حِصْنٌ حَصِينٌ وَجَارٌ غَيْرُ غَدَّارٍ |
| إِذْ سَامَهُ خُطَّتِي خَسِيفٌ ، فَقَالَ لَهُ | مَهْمَا تَقْلَهُ فَإِنِّي سَامِعٌ حَارٍ |
| فَقَالَ تُكَلِّ وَغَدَّرَ أَنْتَ بَيْنَهُمَا | فَاخْتَرُ وَمَا فِيهِمَا حِظٌّ لِمُخْتَارٍ |
| فَشَلَّتْ غَيْرَ قَلِيلٍ ، ثُمَّ قَالَ لَهُ | إِذْ بَحَ هَدْيِكَ إِنِّي مَانِعٌ جَارِي |
| إِنَّ لَهُ خَلْفًا إِنْ كُنْتَ قَاتِلُهُ | وَإِنْ قَتَلْتَ كَرِيمًا غَيْرَ عُوَارٍ |
| مَالًا كَثِيرًا وَعِرْضًا غَيْرَ ذِي دَنَسٍ | وَإِخْوَةً مِثْلَهُ لَيْسُوا بِأَشْرَارٍ |
| جَرَوْا عَلَى أَدَبٍ مَنَى بِلَا نَزَقٍ | وَلَا - إِذَا شَمَرْتُ حَرْبٌ - بِأَغْمَارٍ |

نجد أن كلمة القافية في الأبيات كلها لابد أن تشتمل في آخرها على فتحة
طويلة تليها راء مكسورة كسرة طويلة ، ومن هنا جاءت الكلمات « جرَّار -
عمَّار - غَدَّار - حارٍ (مرخم حارث على لغة من ينتظر) - مختار - جاري -
عُوَّار - أشرار - أغمار » وهي كلمات تختلف في معانيها وتتفق في جزء كبير من
أصواتها ، ومجال الاستبدال فيها ضيق أشد الضيق ، ولا يصح تكرار بعضها
إلا بعد أكثر من ستة أبيات إذا كانت الكلمة لها نفس الدلالة ، بل إن بعض
الكلمات في مواضعها لا يمكن أن يأتي سواها مثل : « جار ابن عمار »
و « سامع حارٍ » وأما في حشو البيت فإن مجال الاستبدال مشروط بالتوازن
المقطعي والاتفاق في المجال الدلالي .

(١) نظرية البنائية في النقد الأدبي : ٣٩٠ ، ٣٩١ .

لقد روى بدلا من عبارة « اذبح هديك » في البيت :

فشك غير قليل ، ثم قال له اذبح هديك إلى مانع جارى

« اقتل أسيرك » وهنا نجد أن الفعلين « اذبح » و « اقتل » متوازنان مقطعيا ، وهما من مجال دلالي واحد فكل من القتل والذبح مؤد إلى الموت ومفض إلى إنهاء الحياة ، كل منهما فعل أمر لمخاطب مفرد مذكر ، وكل منهما محتاج إلى مفعول به ، وفاعل كل منهما مستتر ، ولا يترتب على استبدال أحدهما بالآخر تغيير في العلاقات النحوية . وكذلك كلمة « هديك » وكلمة « أسيرك » لم يحتل توازنهما المقطعي ، وكلتاها من حقل دلالي واحد ، بل هما مترادفتان لأن الهدى هو الأسير^(١) ولا يصح أن يأتي مكانهما كل كلمة أخرى بمعناها ولو كانت مضافة إلى ضمير المخاطب المفرد المذكر فلا يمكن أن ترد « اذبح عانيك » أو « اقتل عانيك » مع أن « العاني » هو الأسير كذلك^(٢) ، لأن كلمة « عانيك » ليست متوازنة مقطعيا مع « هديك » أو « أسيرك » وإن كانت من المجال الدلالي نفسه . وكل من الكلمتين « هديك وأسيرك » تصلح أن تكون مفعولا به لأحد الفعلين أى أنها تستجيب لهذا النوع من العلاقة النحوية الذى تفرضه الكلمة السابقة . وكل من الكلمتين تقبل علاقة الإضافة لضمير المخاطب ، وكل منهما لابد أن تتعرف بالإضافة ولا تقبل في هذا الموضع وسيلة تعريف سواها فلو عرفت بأداة التعريف (ال) مثلا لما أمكن تبادلها في هذا الموضع .

وكل ما قيل عن عبارة « اذبح هديك » يمكن أن يقال عن كل كلمة أخرى في حشو البيت ، يستوى في ذلك ما وردت له رواية أخرى وما لم ترد له رواية أخرى . وليس معنى هذا إطلاق اليد في كلمات الشاعر بأن نحذف كلمة أو عبارة ونأتى بأخرى بدلا منها كلما أمكن ذلك ، لأن الكلمة يأتى بها الشاعر

(١) انظر : اللسان ٢٣٤/٢٠ (هدى) .

(٢) انظر : اللسان ٣٣٦/١٩ (عنا) ومنه في الحديث : اتقوا الله في النساء فإنهن عندكم عوان .

أى : أسرى أو كالأسرى ، وواحدة العوانى عانية وهى : الأسيرة ، يقول : إنما هن عندكم بمنزلة الأسرى .

مقصودة لذاتها ، وما استحسنت به هذه القصيدة وقوع كل كلمة فيها موقعها الذى أريدت له من غير حشد مجتلب ولا خلل شائن ^(١) ، ولذلك كان بعض الشعراء قديماً يحب أن يُكتب عنه شعره حتى لا يُحرف ولا يُبدل ^(٢) . وهذا يؤكد أن الشعر اختيار من اختيار على كل حال .

إن تغيير الرواية أو التصحيف أو التحريف فى الشعر القديم لا يعد من مسؤولية الشاعر ، لأن الشاعر قال كلمته على الوجه الذى أنشأها به ومضى ، ولكنها من مسؤولية الرواة ومهما يكن فإن كلمة القافية أكثر ثباتاً من غيرها حتى إن كثيراً منها فى القصيدة يمكن توقعه ، ولا يكون ذلك إلا إذا كانت القافية معلقة بما تقدم من معنى البيت تعلق نظم وملائمة لما مر فيه ، وهذا ما يسمى « التوشيح » ^(٣) وهو - بتعريف قدامة - « أن يكون أول البيت شاهداً بقافيته ومعناها متعلقاً به حتى إن الذى يعرف قافية القصيدة التى البيت منها إذا سمع أول البيت عرف آخره وبانت له قافيته . مثال ذلك قول الراعى :

وإنْ وُزِنَ الحصى فوزنْتُ قومى وجدتُ حصىَ ضريبتهم رزينا ^(٤)

(١) انظر : عيار الشعر لابن طباطبا العلوى ٤٥ (تحقيق : الدكتور طه الحاجرى والدكتور محمد زغلول سلام) .

(٢) جاء فى الحيوان للجاحظ : ٤١/١ « وقد قال ذو الرمة لعيسى بن عمر : اكتب شعري فالكتاب أحب إليّ من الحفظ ، لأن الأعرابى ينسى الكلمة وقد سهر فى طلبها ليلته فيضع موضعها كلمة فى وزنها ثم ينشدها الناس ، والكتاب (أى : الكتابة) لا ينسى ولا يبدل كلاماً بكلام » وهذا الخبر نفسه فى العمدة لابن رشيق : ٢٥٠/٢ مع بعض التغير « ولأمر ما قال ذو الرمة لموسى بن عمرو : اكتب شعري فالكتاب أعجب إليّ من الحفظ ، لأن الأعرابى ينسى الكلمة قد تعب فى طلبها ليلة فيضع موضعها كلمة فى وزنها ثم ينشدها الناس ، والكتاب لا ينسى ولا يبدل كلاماً بكلام » .

(٣) يقول أبو هلال العسكري فى الصناعتين : ٣٩٧ « سمي هذا النوع التوشيح ، وهذه التسمية غير لائقة بهذا المعنى ، ولو سمي تبييناً لكان أقرب وهو أن يكون مبدأ الكلام ينبيء عن مقطعه وأوله يخبر بآخره ، وصدوره يشهد بعجزه ، حتى لو سمعت شعراً وعرفت رؤيته ثم سمعت صدر بيت منه وقفت على عجزه قبل بلوغ السماع إليه » .

(٤) الحصى : جمع حصاة وهو العقل والرأى . الضريبة : الطبيعة والسجية . الرزين : الأصيل الرأى .

فإذا سمع الإنسان أول هذا البيت وقد تقدمت عنده قافية القصيدة
استخرج لفظة قافيته ، لأنه يعلم أن قوله : « وزن الحصى » سيأتي بعده « رزين »
لعلتين :

إحدهما : أن قافية القصيدة تُوجبه .

والأخرى : أن نظام المعنى يقتضيه ، لأن الذى يفاخر برجاجة الحصى
يلزمه أن يقول فى حصاه إنه رزين . وقول العباس بن مرداس :

هُمْ سَوَّدُوا هُجُنًا وَكُلُّ قَبِيلَةٍ يُبَيِّنُ عَنْ أَحْسَابِهَا مَنْ يَسْوِدُهَا ^(١)

فمن تأمل هذا البيت وجد أوله يشهد بقافيته . وقول نصيب :

وقد أيقنت أن ستين ليلى وتحجب عنك إن نفع اليقين

وقول مضر بن ربيعة :

تمنيت أن ألقى سليما ومالكاً على ساحة تُنسى الحليم الأمانيا ^(٢)

وتعلق لفظ القافية بما قبلها من حيث الدلالة هو الذى يؤدى أحيانا إلى
توقعه ، وقد سئل الخليل : أى بيت تقوله العرب أشعر ؟ قال : البيت الذى يكون
فى أوله دليل على قافيته ^(٣) ، وما شرحه قدامة تفسير صحيح لهذا التوقع ، لأن
قوانين الاختيار وتطالب الكلمات واقتضاء بعضها بعضا تؤدى إلى توقع هذه
الكلمة بعينها دون سواها ، يهذى فى ذلك روى القصيدة الذى بنيت عليه من أول
بيت ، وتآلف معنى الجملة فى البيت . ومن هنا يكون لكلمة القافية التى يأتى بها
الشاعر فى أول القصيدة سواء أكان البيت مصرعا أم غير مصرع دور فى تحديد
مجال الكلمات التى تأتى فى القوافى بعد ذلك . فإذا تمت الجملة واكتمل معناها

(١) هُجُنٌ : جمع هجين وهو اللعين أو الذى أبوه عربى وأمه غير عربية .

(٢) نقد الشعر : ١٦٨ ، ١٦٩ وانظر : أمثلة أخرى فى الصناعات لأبى هلال العسكري :

٣٩٧ - ٣٩٩ .

(٣) العقد الفريد لابن عبد ربه : ٣٢٥/٥ ، ٣٢٦ .

قبل بلوغ القافية ثم تأتي كلمة القافية من غير أن يكون لها فيما ذكره صنع بل يأتي لحاجة الشعر في أن يكون شعراً إليها فيزيد بمعناها في تجويد ما ذكره في البيت فإنهم يسمون هذا « الإيغال » ^(١) ، كما قال امرؤ القيس :

كَأَنَّ عَيُونَ الْوَحْشِ حَوْلَ خَبَائِنَا وَأَرْحَلْنَا الْجَزْعُ الَّذِي لَمْ يُثَقِّبْ ^(٢)

فقد أتى امرؤ القيس على التشبيه كاملاً قبل القافية ، وذلك أن عيون الوحش شبيهة بالجزع ، ثم لما جاء بالقافية أوغل بها في الوصف وأكدده وهو قوله :

« الذي لم يثقب » فإن عيون الوحش غير مثقبة ، وهى بالجزع الذي لم يثقب أدخل في التشبيه ^(٣) .

وقد اهتم نقاد الشعر القدماء بهذه الظاهرة واستحسنوها ، وعابوا على الشاعر أن يأتي بالقافية لتكون نظيرة لأخواتها وحسب ، لا لأن لها فائدة في معنى البيت ، أو يتكلفها الشاعر تكلفاً فيشتغل معنى سائر البيت بها ، وأوجبوا أن تكون نابعة في استرسال ، وجارية عفواً في تلقائية دون تكلف . ولكنهم أغفلوا دورها في تركيب الجملة وبنائها وما تقوم به في هذا المجال وما يؤديه الشعر من دور في الاختيار اعتماداً على أن التركيب النحوي لا بد أن يكون مستوفى قبل كل شيء ، وإن كانت هناك بعض الظواهر التي لها بالنحو تعلق ، غير أنها لا ترد إلا في مجال العيوب ^(٤) .

وهناك ثلاثة محاور يمكن تناول القافية من خلالها وتلمس دورها في الجملة في الشعر القديم الذي أوتر أن أسميه شعر البيت ، وهى :

(١) نقد الشعر : ١٦٩ ، والعمدة : ٥٧/٢ .

(٢) الجزع : خرز فيه سواد وبياض .

(٣) انظر : نماذج أخرى في نقد الشعر : ١٦٩ وما بعدها ، والعمدة : ٥٧/٢ - ٦٠ والبديع في نقد الشعر لأسامة بن منقذ : ٨٩ - ٩١ . وكتاب الصناعتين لأبى هلال العسكري : ٣٩٥ .

(٤) انظر : الشعر والشعراء لابن قتيبة : ٩٥/١ وما بعدها ، والموشح للمرزبانى : ٤ وما بعدها .

أ - المحور الصوتي : وأعنى به هنا الجانب المحدد الذى يظهر فى تكرار أصوات القافية .

ب - المحور المعجمي : وهو يتضمن بالضرورة المحور الصرفي .

ج - المحور التركيبي : وهو تمثل واع ونسيج متشابك لكل المكونات المنطوقة والعميقة .

وهذه المحاور تتداخل تداخلاً حميماً بحيث لا يمكن فصلها فى الجملة الحية ، ولذلك يحسن تناولها متداخلة . ولن أتوقف هنا أمام التعريفات المختلفة التى قدمت للقافية ^(١) ، وسوف أكتفى بالمفهوم الشائع عنها وهو أنها آخر البيت ، بل إن تعريف الأخفش للقافية بأنها الكلمة الأخيرة من البيت محتجاً بأن قائلاً لو قال لك اجمع لى قوافى تصلح مع (كتاب) لأتيت له بـ (شباب) و (رباب) وبأن العرب يقولون البيت حتى إذا لم يبق منه إلا الكلمة الأخيرة قالوا : بقيت القافية ، وإذا قال الشاعر : اجمعوا لى قوافى فى الطاء مثلاً ، فإنما يجمع له كلمات أوآخرها طاء ، والأصل فى الإطلاق تحقيقه ^(٢) - هذا التعريف هو الذى يتناسب مع ما يراد تناوله فى هذا المجال ، ولأن الكلمة الأخيرة تتضمن غالباً ما يلزم نظام الشعر بترده فى كل بيت فى القصيدة .

وتناول المحور الصوتي للقافية يهدف فى حقيقة الأمر هنا إلى كشف دوره فى الجملة الشعرية ، لأن « النحو هو قمة البحث اللغوى ، وهو الهدف الأساسى الذى يسعى اللغويون إلى تحقيقه عند النظر فى اللغة المعينة . وإنه لمن الخطل

(١) انظر : تعريفات القافية فى كتاب القوافى للقاضى أبى يعلى التنوخى : ٣٢ وما بعدها ، والقافية والأصوات اللغوية للدكتور عوفى عبد الرؤوف : ١ وما بعدها . والقافية تاج الإنباع الشعرى للدكتور أحمد كشك : ٨ وما بعدها ، فضلاً عن كتب العروض . واللسان : ٥٦/٢٠ - ٥٨ (قفا) ، والعمدة لابن رشيق : ١٥١/١ - ١٥٤ .

(٢) القوافى لأبى يعلى : ٣٥ واللسان : ٥٦/٢٠ سطر ٢٢ (قفا) وكتاب الكافى فى العروض والقوافى للخطيب التبريزى : ١٤٩ . والعيون الغامرة على خبايا الرامزة للدامينى : ٢٣٧ .

والخطأ في آن أن يهمل النحاة الحقائق الصوتية في إجراء بحوثهم وتحليل مادتهم . فهذه المادة بكل بساطة إنما تتألف من عناصر صوتية وأخرى صرفية . وهذا يعنى من الناحية المنهجية ضرورة ربط النحو ربطا وثيقا بعلم الأصوات والصرف ^(١) وليست هناك ممارسة في هذه الحقيقة الآن . ولكن ما الدور الذى يقوم به تكرار أصوات معينة في قصيدة ما ؟ إن الكلمة التى تشغلها القافية ترتبط بالوزن من جانب ، والوزن بطبيعة الحال متوقع ، وبالتردد الصوتى المتكرر من جانب آخر ، والحروف التى يجب تكرارها بحركاتها متوقعة أيضا ، وإذا كان الإيقاع هو التكرار الدورى لعناصر مختلفة في مواضع متطابقة ، فإن كلمات القافية تشكل جانبا مهما من إيقاع القصيدة وبذلك تؤدي دورا دلاليا له أهميته في كيان النص « فتشابه عناصر مختلفة جدا ، أو - بالعكس - اختلاف عناصر متشابهة جدا يمكن أن يزداد تأكده خلال تواجدها في مواضع وزنية متطابقة . إن الإيقاع كيان نصي معارض للوزن الذى هو نظامى . فالإيقاع هو المتغير والوزن هو الثابت . والوزن الذى هو نمط مجرد يُعرف عليه بواسطة التقطيع ، يخلق نظام توقعاته الخاص ، جموده الخاص . وسرعان ما يصبح إدراكه آليا . والتنوع الذى تقدمه المتغيرات الإيقاعية يحطم آلية الإدراك ، ويكون مقوِّما أساسيا في التأثير الجمالى العام للنص » ^(٢) ويتضح هذا بالتطبيق ، وليكن على أبيات من قصيدة الحادرة ^(٣) التى يقول فيها :

بكرت سمية بكرة فتمتّع وغدتْ غُدوّ مفارقٍ لم يربّع ^(٤)
وتزوّدتْ عيني غداة لقيتها بلوى البُنيّة نَظرةً لم تقلع ^(٥)

(١) الدكتور كمال بشر : علم اللغة العام ، الأصوات : ١٨٧ .

(٢) بارتون جونسون ، دراسة يورى لوثمان البنيوية للشعر : ١٥١ (الفكر العربى ، العدد : ٢٥ -

ترجمة الدكتور سيد البحراوى) .

(٣) المفضليات : ٤٣ ، ٤٤ .

(٤) لم يربّع : لم يقيم من قوْلهم : ريع بالمكان إذا أقام .

(٥) اللوى : منعرج الرمل . البنية : موضع . لم تقلع : لم تكف .

- وتصدّفت حتى استبتك بواضح
ومقلّتى حوراء تحسب طرفها
وإذا تُنازعك الحديث رأيتها
بغريض سارية أدركته الصبا
ظلم البطاح له انهلال حريصة
لعب السيول به فأصبح ماؤه
صَلَّتْ كمنتصب الغزال الأتلج (١)
وَسَنَانٌ ، حرّة مُسْتَهْلُ الأدمع (٢)
حسناً تبسّمها لذيد المكرع (٣)
مِنْ ماءٍ أسجر طيّب المُستنقع (٤)
فصفا النّطاف لَهُ بُعَيْدُ المقلع (٥)
غَللاً تقطّع في أصول الخروع (٦)

بعد قراءة البيت الأول من هذه الأبيات ندرك أمرين ونتوقعهما ، أولهما :
الوزن الخاص الذى تسير عليه القصيدة وهو الكامل التام ، وآخرهما : صوت
العين المكسورة التى اتخذتها القصيدة روياء ، وقد ساعدت القافية منذ اللحظة التى
جاء فيها الشطر الأول مختتاً بالفعل « فتمتّع » على توارد كلمات متشابهة فى صوتها
الأخير « لم يربع - لم تقلع - الأتلج - الأدمع - المكرع - المستنقع - المقلع -
الخروع .. إلخ . وبرغم هذا التشابه الصوتى تختلف دلالة هذه الكلمات كما
يختلف نوعها ، وتباعد مجالاتها الدلالية عند ابتعادها عن النص ، وكل منها يأتى فى
الموضع الذى يأتى فيه الآخر فى بيته ، فهى كلمات بينها تشابه من ناحية ،
واختلاف من ناحية أخرى ، فهى متغيرة ومتنوعة داخل وحدة الوزن الثابت
والقافية الموحدة ، وهذا التنوع يتصارع مع ثبات الوزن وتوحد القافية ليكسر رتابة

- (١) تصدفت : أعرضت وانحرفت . استبتك : غلبتك وصيرتك سبياً لها . الواضح : الناصع
الخالص ويقصد به العنق . الصلت : المشرق الجميل . منتصب الغزال الأتلج : عنق الغزال الطويل .
(٢) المقلّة : داخل العين بياضها وسوادها . الحوراء : الشديدة سواد العين مع شدة بياضها .
وسنان : نعلان . مُسْتَهْلُ الأدمع : مجرى الدمع .
(٣) تنازعك الحديث : تجاذبك إياه . المكرع : ما يكرع من ريقها أى : يُرتشف .
(٤) الغريض : الطرى من كل شيء وهو هنا : الماء القريب العهد بالسحابة . السارية : السحابة
تسرى ليلاً . أدركته : استخرجته . ماء أسجر : غير صاف تماماً . المستنقع : الموضع الذى استنقع فيه الماء .
(٥) البطاح : جمع أبطح وهو بطن الوادى . انهلال الحريصة : تدفق المطرة التى تخرص وجه الأرض
أى : تقشرها . النطاف : المياه . المقلع : انقطاع الماء .
(٦) الغلل : الماء يجرى فى أصول الشجر .

التوقع أو آلية الإدراك مع أن نظام الوزن والقافية هو الذى استدعى هذه المفردات التى شغلت القوافى . وقد أسست القافية على تكرار الصوت وتوحيده وجمعت بين هذه الكلمات فى إطار القصيدة التى جاءت كل واحدة منها لتؤدى دورها الصوتى الدلالى ، ومن هنا تقوم القافية بدور دلالى فى تركيب الجملة الشعرية « فالكلمات التى تشترك بالصدفة فى عناصر صوتية متشابهة تتجاوز دافعة بمعانيها المعجمية فى تقابل حى » ^(١) وأما الكلمات التى لا يمكن اشتراكها وهى خارج نص ما فإنها تدفع بعضها نحو تحرر شديد . إن وضوح الطبيعة الدلالية للقافية ينتج عن أمرين فى الشعر أولهما : تحريم القوافى المعتمدة على تكرار الكلمة نفسها وهذا ما عابه النقاد العرب القدماء وسموه الإيطاء ، والآخر نشأة القافية غير التامة أى : التى تشترك فى جزء أخير يجب تكراره ، وتفتقر فى جزء ثابت حرّ (مثلاً : يربـ/ج - تقلـ/ج) وهى التى وسّعت من إمكان التجاور الدلالى المدهش .

إن كلمات القوافى دوالّ بينها تشابه صوتى ، ولكنها مختلفة فى مدلولاتها . هذا التشابه الصوتى لم يوجد سوى نظام الوزن والقافية فى شعر البيت ، والاختلاف الدلالى أدى إليه ارتباط كل كلمة من كلمات القافية بموقعها الخاص « إن القافية فى الواقع جزء من موقعها ، فهى توضع فى نهاية قبل الوقف مباشرة . وتتلقى من خلال وضعها نبزاً خاصاً ، والتجانس الصوتى يستحوذ على اهتمامنا وفى الوقت نفسه ينصرم التوازى . فهنا تشابه فى الصوت حيث لا يوجد تشابه فى المعنى ، ومدلولات مطروحة على أنها مختلفة تظهر من خلال دوال مملوكة على أنها متشابهة . والقافية تقلب قانون توازى الصوت والمعنى الذى يبنى عليه قانون تأمين الرسالة التى تحملها الكلمات . ومرة أخرى فإن كل شئ يتم كما لو أن الشاعر يبحث - على عكس ما تقضى قواعد التوصيل الطبيعى - عن زيادة نسبة مخاطر

(١) بارتون جونسون ، دراسة يورى لوتمان البنيوية للشعر : ١٥١ (الفكر العربى ، العدد ٢٥) .

الغموض» ^(١) وبرغم أن القافية من حيث تشابهها صوتيا واختلافها دلاليا تعمل على كسر المبدأ اللغوي الذي يقرر أن الدوال المختلفة لها مدلولات مختلفة والدوال المتشابهة كليا أو جزئيا لها مدلولات متشابهة كليا أو جزئيا وتعمل بالتالي على زيادة نسبة مخاطر الغموض - برغم هذا كله يعمل موقع كلمة القافية من خلال جملتها وعلاقتها الحميمة المتبادلة على تأمين صحة المعنى ورفع الالتباس عنه .

ولقد حاول بعض العرب القدماء أن يزيدوا حدة هذا التشابه فحاولوا أن يعيخوا تبادل صوتي الواو الممدودة والياء الممدودة في القافية المردفة المطلقة ، فيروى « عن مروان بن الحكم أنه قال لخالد بن يزيد بن معاوية وقد استنشدته من شعره ، فأنشدته :

فلو بقيتُ خلأْتُ آلَ حربٍ ولم يُلبسهُمُ الدهرُ المنونا
لأصبح ماءُ أهلِ الأرضِ عذْباً وأصبح لحمُ دنياهم سميْنا

فقال له مروان : « منونا » و « سميْنا » والله إنها لقافية ما اضطرك إليها إلا العجز» ^(٢) ولكن صاحب العقد الفريد يردّ هذا العيب قائلاً : « وهذا مما لا عجز فيه ولا عابه أحد في قوافي الشعر ، وما أرى العيب فيه إلا على من رآه عيبا ، لأن الياء والواو يتعاقبان في أشعار العرب كلها قديمها وحديثها . وقال عبيد ابن الأبرص :

وكَلَّ ذى غيبةٍ يؤوبُ وغائبُ الموتِ لا يؤوبُ
من يسألُ الناسَ يحرموهُ وسائلُ الله لا يخيبُ

ومثله من المحدثين :

أجارَةٌ بَيْتِيْنَا أبوكِ غَيَّورُ ومَيَّسُورُ ما يرجى لَدَيْكَ يَسِيرُ ^(٣)

(١) بناء لغة الشعر : ٩٩ ، ١٠٠ .

(٢) العقد الفريد : ٣٣٢/٥ .

(٣) السابق نفسه .

ولذلك نصوا على أنه : « تجوز الياء مع الواو مثل : مشيب و خطوب ،
والأمير ووعور ، فإن أردفت بيتا وتركت آخر فهو سناد وعيب نحو قول الشاعر :

إذا كنت في حاجة مرسلاً فأرسل حكيمًا ولا تُوصه
وإن بابُ أمرٍ عليك التوى فشاوِرَ لبياً ولا تُعصيه

فالواو التي في « توصه » ردف ، والصاد حرف الروي ، والبيت الثاني ليس
بمردف ، فهذا سناد ، وهو عيب ، وقلما جاء ^(١) . وقد تكفل علماء القوافي
بما يجب ترديده وتكريره في القافية ، وبينوا ما يعاب من ذلك وما لا يعاب ،
ولست بصدد بيان شيء من ذلك ، ولكنني أود فحسب أن أشير إلى دور هذا
التردد الصوتي في القصيدة من حيث اختبار مفردات القافية وأثر ذلك ضرورة في
تراكيب أبياتها .

إن كل قافية مطلقة لابد أن تكون منتهية بحركة طويلة ، فإذا كانت القافية
مردفة أو مؤسسة فقد اجتمع لها حركتان طويلتان . والشعر العربي ينزع إلى
القافية المطلقة أكثر من نزوعه إلى القافية المقيدة . وقد أجريت من قبل ^(٢)
إحصاء على عدد من الدواوين لبعض الشعراء هم : زهير بن أبي سلمى ، وأوس بن
حجر ، والأعشى ، وطرفة بن العبد ، وعلقمة ، وبشر بن أبي خازم ، وقيس بن
الخطيم ، والخطيئة ، وقد أهملت في هذا الإحصاء ملحقات الدواوين ، وما يجمعه
المحققون من أبيات متفرقة ، وكانت نتيجة الإحصاء ما يأتي :

(١) الموشح للمريزاني : ٧ ، وانظر : العمدة : ١٦٨/١ .

(٢) انظر كئاني : في بناء الجملة العربية : ٤٨٦ ، ٤٨٧ وقد أكد هذا الإحصاء ما أشار إليه
الدكتور إبراهيم أنيس من أن تسعين في المائة من قوافي الشعر العربي تمتد الحركة الأخيرة في البيت فتحيلها ألفا
أو واوا أو ياء بدلا من الوقوف بالسكون كما هي الحال في النثر (موسيقى الشعر - الفصل الخاص بالقافية)
وهذه الظاهرة من أهم ما يميز لغة الشعر عن لغة النثر (موسيقى الشعر العربي للدكتور شكرى عياد : ٩٤) .

| الشاعر | مجموع أبيات شعره | عدد الأبيات ذات الروى المقيد منه | النسبة تقريبا |
|------------------|------------------|----------------------------------|---------------|
| طرفة | ٣٧٠ | ١١٩ | ٪٣٢ |
| علقمة | ١٥٥ | ٥ | ٪٣ |
| زهير بن أبى سلمى | ٩١٠ | ٣ | ٪٠.٣ |
| أوس بن حجر | ٥٤٥ | ١٧ | ٪٣ |
| بشر بن خازم | ٧٩٧ | ١٣ | ٪١.٥ |
| قيس بن الخطيم | ٢٧٣ | — | — |
| الخطيئة | ٩٣١ | ٨١ | ٪٨.٥ |
| الأعشى | ٢٢٥٢ | ٣٢٤ | ٪١٤ |
| المجموع | ٦٢٣٣ | ٥٦٢ | ٪٩ |

وقد أجريت إحصاء آخر على شعر المتنبي أشهر شعراء العربية فوجدت أن مجموع شعره يصل إلى أحد عشر ومائتين وخمسة آلاف بيت (٥٢١١) منها ثمانية عشر ومائتا بيت (٢١٨) جاء رويها مقيّدا بنسبة ٤٪ تقريبا ، مع ملاحظة أننى عدت منها القصائد التى تنتهى بالهاء الساكنة وهى مما يسميه العروضيون وصلا ، « وشاركت الهاء حروف المدّ واللين فى الوصل لخفائها ، ولأنها تبين بها الحركة كما تبين بالألف » ^(١) وهى القصيدة التى مطلعها :

لا تحسبوا ربكم ولا طللة أول حى فراقكم قتلة ^(٢)

والقصيدة التى مطلعها :

وفاؤكما كالربع أشجاه طاسمة بأن تُسعدا والدمعُ أشفاه ساجمة ^(٣)

(١) القوافى لأبى يعلى التنوخى : ١٢٥ .

(٢) الديوان : ٢٤٨ .

(٣) الديوان : ٢٥٦ .

والقصيدة التي مطلعها :

جاء نبروزنا وأنت مراده وورت بالذى أراد زناده^(١)

والقصيدة التي مطلعها :

ما أنصف القوم ضبّة وأمّه الطرّبّه^(٢)

لأن قوافيها لا تنتهى بحركة طويلة .

ويلاحظ أنه برغم ضآلة نسبة الأبيات التى لا تنتهى بحركة طويلة فى شعر المتنبي نجد أنه قد عوض كثيرا بحركة طويلة لم تأت فى آخر القافية بل جاءت ردفا مثل قوله :

لا تحسن الوفرة حتى تُرى منشورة الضفرين يوم القتال^(٣)

وقوله :

ما أنا والخمر وبطيخة سوداء فى قشر من الخيزران^(٤)

أو جاءت تأسيسا مثل قوله :

وفأؤكما كالربع أشجاه طاسمئة بأن تُسعدا والدمع أشفاه ساجمة

وهى قصيدة تبلغ اثنين وأربعين بيتا .

وقوله :

جاء نبروزنا وأنت مرادة وورت بالذى أراد زناده

وهى قصيدة عدتها ثمانية وثلاثون بيتا .

(١) الديوان : ٥٢٧ .

(٢) الديوان : ٥٧٤ .

(٣) الديوان : ١١ .

(٤) الديوان : ٢٤١ .

وقوله :

أزائر يا خيال أم عائد أم عند مولاك أننى راقد^(١)
وهى قصيدة عدة أبياتها ستة وأربعون بيتا . وإذن مجموع الأبيات المؤسسة
والمردفة فى الأبيات المقيدة الآخر واحد وثلاثون ومائة بيت (١٣١) ولو أضفنا إليها
القصيدة الأخرى الموصولة بالهاء الساكنة التى مطلعها :

لا تحسبوا ربكم ولا طللة أول حى فراقكم قتلة
وعدها ثمانية وثلاثون بيتا ، صارت الأبيات المقيدة الروى غير المردفة
أو المؤسسة أو الموصولة بالهاء الساكنة سبعين بيتا فقط فى ديوان ضخم ، وهى
نسبة لا تكاد تذكر ، وهذه الأبيات السبعون منها قصيدة واحدة طويلة عدتها اثنان
وأربعون بيتا مطلعها :

فهمت الكتاب أبر الكتب فسمعا لأمر أمير العرب^(٢)
والأبيات الباقية موزعة على سبع مقطعات لا تتجاوز إحداها ستة أبيات .
ومن الملاحظ أن الأبيات المقيدة الروى قد اتخذت الأصوات المجهورة
- وهى أقوى فى الإسماع - لها رويًا ، فجاءت الباء رويًا فى قصيدة^(٣) ومقطعة^(٤)
مجموعهما ستة وأربعون بيتا . وجاءت الباء الموصولة بالكاف فى مقطعة من ثلاثة
أبيات^(٥) . وجاءت الدال رويًا فى مقطعتين إحداها من ستة^(٦) أبيات والأخرى
من خمسة أبيات^(٧) . وجاءت اللام فى مقطعة من بيتين أغرب المتنبي فى أولهما

(١) الديوان : ٥٥١ .

(٢) الديوان : ٤٣٧ .

(٣) هى القصيدة المشار إليها فى الهامش السابق ، الديوان : ٤٣٧ .

(٤) الديوان : ١٣ .

(٥) الديوان : ٤٠ .

(٦) الديوان : ٢١٤ .

(٧) الديوان : ٥٣١ .

إغرابا شديداً إذ جمع فيه ثلاثة وعشرين فعلا كلها أفعال أمر ما عدا فعلا واحداً جاء مضارعاً بحيث تصعب كتابة هذا البيت وقراءته ^(١) . وبقيت ثمانية أبيات في مقطعتين جاء رويهما بالكاف وهى صوت مهموس لكنه انفجارى وهذا الانفجار يمنحه قوة لإسماع ، ومع ذلك التزم المتنبي في إحداها ما لا يلزم ، إذ جاء قبل الكاف باللام المفتوحة ، فيقول ^(٢) :

إنّ هذا الشعر في الشعر ملكٌ سار فهو الشمس والدنيا فلكٌ
عدل الرحمن فيه بيننا فقضى باللفظ لى والحمد للک
فإذا مرّ بأذنّى حاسدٍ صار ممنّ كان حيا فهلكٌ

أى : إنه قام بتعويض حرف المدّ في القافية المطلقة بتكرير صوتين معاً هما اللام المجهورة والكاف الانفجارية . ولم تبق من الديوان كله سوى مقطعة واحدة من خمسة أبيات اتخذت لها الكاف رويًا ^(٣) .

والذى أود أن أؤكد به بعد كل هذا هو أن الشعر العربى (شعر البيت) أميل إلى القافية المطلقة منه إلى القافية المقيدة . ولو لجأ إلى القافية المقيدة فإنه يتخذ معها ما يجعلها أوضح فى السمع بالردف ، أو التأسيس ، أو الوصل بالهاء الساكنة أحيانا ، أو باختيار صوت واضح فى السمع أحيانا أخرى .

وإذا كانت القوافى تنتهى غالبا بحركة طويلة ، والحركات هى أقوى الأصوات إسماعاً ، وهى أصوات مجهورة يخرج الهواء عند النطق بها من الفم دون أن تعترضه أعضاء النطق العليا على الإطلاق ^(٤) ، وإذا « كانت هناك علاقة بين التبر وطول

(١) الديوان : ٤٣١ ، والبيتان هما :

عش ابق اسم سد جد قد مرّ ائه أسر فئه تُسل
وهذا دعاء لو سكت كفيته غظ ارم صب احم اغزاسب رغ زغ دلي ائن تل
لأنى سألت الله فيك وقد فعل

(٢) الديوان : ٣٤١ .

(٣) الديوان : ٢٤٧ .

(٤) انظر : الأصوات اللغوية للدكتور عبد الرحمن أيوب : ١٣٦ ، وانظر أيضا فى هذا الكتاب نفسه صفحة : ١٥٦ وما بعدها . وانظر أيضا : دراسة الصوت اللغوى للدكتور أحمد مختار عمر : ٣١٢ وهو يسمى الحركات الطويلة العلل الطويلة ، والحركات القصيرة العلل القصيرة .

المقطع»^(١) كما يقرر علماء الأصوات ، فإننا نستطيع أن نقول بعبارة أخرى : إن القافية تنتهي غالباً بمقطع منبور^(٢) بحسب تعريف بيتر ليدفوجد Peter Ladefoged الذى يقول : « والشئ الذى يجب على السامع أن يعرفه أن المقطع المنبور غالباً ما يكون له حركة طويلة »^(٣) . ولاشك أن القافية المطلقة منبورة المقطع الأخير لأنه مقطع طويل بسبب الإنشاد الشعرى ويقع عليه النبر ، لأن النبر يقع على المقطع الأخير فى الكلمة أو الصيغة إذا كان هذا المقطع طويلاً^(٤) ، وطول المقطع هنا آت إما من كون الكلمة أصلاً تنتهى بحرف مدّ وإما من كون حرف المدّ ناتجاً عن إشباع الحركة ، وطول الحركة يؤدى دوراً واضحاً فى قوة

(١) الدكتور أحمد مختار عمر ، دراسة الصوت اللغوى : ١٩٠ والأصوات اللغوية للدكتور إبراهيم أنيس : ١١٨ وما بعدها .

(٢) يقول هنرى فليش : « نبر الكلمة فكرة كانت مجهولة تماماً لدى النحاة العرب ، بل لم نجد له اسماً فى سائر مصطلحاتهم ، تلك التى كانت بالرغم من ذلك وافرة غزيرة . وذلك أن نبر الكلمة لم يؤد أى دور فى علم العروض العربى ، وهو المؤسس على تتابع مجموعة من المقاطع الطويلة والقصيرة المحددة ، فهو على هذا كتمى ، ولقد لزم واضعو هذا العروض الصمت إزاء موضوعه تماماً كما فعل النحاة ، وقفى على أثرهم المؤلفون فى علم التجويد » العربية الفصحى : نحو بناء لغوى جديد : ٤٩ ترجمة الدكتور عبد الصبور شاهين « وملاحظة فليش صحيحة تماماً غير أن هناك بعض الإشارات التى قدمها ابن جنى يمكن أن تفهم على أنها نوع من الحديث عن النبر ولكنه لم يضع له مصطلحاً خاصاً به (انظر الخصائص : ٣٧٠/٢ ، ٣٧١) وهناك جهود كثيرة قام بها اللغويون المعاصرون فى تحديد موضع النبر ، من هؤلاء الدكتور إبراهيم أنيس فى « الأصوات اللغوية : ١١٨ - ١٢٣ مكتبة نهضة مصر » والدكتور تمام حسان فى « مناهج البحث فى اللغة : ١٦٠ - ١٦٤ الأنجلو المصرية ١٩٥٥ م » و « اللغة العربية معناها ومبناها : ١٧٠ - ١٧٥ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٣ م » والدكتور عبد الصبور شاهين فى « القراءات القرآنية فى ضوء علم اللغة الحديث : ٢٥ - ٢٧ دار الكاتب العربى للطباعة والنشر » والدكتور أحمد مختار عمر فى « دراسة الصوت اللغوى : ٣٠٧ وما بعدها - عالم الكتب ١٩٧٦ م » والدكتور داود عبده فى « دراسات فى علم أصوات العربية : ٩٩ - ١٣٧ مؤسسة الصباح - الكويت ١٩٧٩ م » .

Peter Ladefoged, A Course in phonetics : PP 222 (Harcourt Prace Iavanavich (٣)
U.S.A 1975).

(٤) الدكتور تمام حسان ، اللغة العربية معناها ومبناها : ١٧٢ .

الإسماع^(١) . وهذه قاعدة عامة في القافية وهي : « التزام حرف صامت وحرف لين منبور أو ممدود في أواخر الأبيات »^(٢) . وهذا يعنى أن القافية تنال قدراً أكبر من التركيز الصوتي لتكرار بعض المقاطع المعينة ونبرها .

والقافية بكل هذا الوضوح السمعى موقوف عليها أيضاً ، والوقف يعنى سكتة وفاصلاً زمنياً بعدها ، وهذه السكتة تجعلها آخر ما ينطق في المجموعة الكلامية التي تختمها فتعطيها قدراً آخر من التركيز والتكثيف والاهتمام .

فإذا أضفنا إلى ذلك أن طريقة الوقف على القافية طريقة مخصصة يفرضها إطار الشعر ويستجلبها نظامه فإنه بذلك تجتمع للقافية عوامل متعددة متضافرة تجعلها موضع العناية والاهتمام . لقد بين ابن جني مدى الاهتمام بالقافية وهو بصدد الحديث عن ألفاظ التوكيد « أجمعون ، أكتعون ، وأبتعون ، وأبصعون » فقال : « فإن قيل : فلم اقتصروا على إعادة العين وحدها ، دون سائر حروف الكلمة ؟ قيل : لأنها أقوى في السجعة من الحرفين اللذين قبلها ، وذلك لأنها لام^(٣) ، فهي قافية ، لأنها آخر حروف الأصل ، فجئ بها لأنها مقطع الأصول^(٤) ، والعمل في المبالغة والتكرير إنما هو على المقطع لا على المبدأ ، ولا المحشى^(٥) . ألا ترى أن العناية في الشعر إنما هي بالقوافي ؛ لأنها المقاطع

(١) يقول الدكتور تمام حسان : « إن حروف العلة تؤدي مهمة جليلة في اللغة العربية حيث تعتبر أساساً لقوة الإسماع Sonority في هذه اللغة الراسخة القدم في تاريخ المشافهة . وهذه الخاصية بعينها هي التي لاحظ الدكتور طه حسين بحق أنها طابع الأدب العربي وسماها الطابع الإنشادي في الأدب . ونزيد على ذلك أنها كانت طابع العلم العربي أيضاً حيث تواتر بواسطة الرواية حتى عصر التدوين أو بعد هذا العصر بقليل . ولقد لاحظ العروضيون أهمية حروف العلة للعروض فعنوا برصدها في موازين الشعر واعتبروها على عكس ما فعله الصرفيون أهم من الحروف الصحيحة » اللغة العربية معناها ومبناها : ٧١ ، ٧٢ .

(٢) موسيقى الشعر العربي للدكتور شكري عياد : ٩٦ ويلاحظ أنه يقصد بحرف اللين هنا حرف

المد .

(٣) أى لام الكلمة ، آخرها ، كما وضع بعد .

(٤) مقطع الأصول : آخرها .

(٥) المبدأ : أول الكلمة ، والمحشى : وسطها أى مكان الحشو .

وفى السجع كمثّل ذلك . نعم ، وآخر السجعة والقافية أشرف عندهم من أولها ، والعناية بها أمسّ ، والحشد عليها أوفى وأهم . وكذلك كلما تطرف الحرف فى القافية ازدادوا عناية به ، ومحافضة على حكمه . ألا تعلم كيف استجازوا الجمع بين الباء والواو ردفين ، نحو : سعيد ، وعمود . وكيف استكروها اجتماعهما وصلين ^(١) ، نحو قوله : « الغراب الأسود » مع قوله : « أو مغتدى » وقوله : « فى غدى » وبقية قوافيها . وعلة جواز اختلاف الردف ، وقبح اختلاف الوصل هو حديث التقديم والتأخر لا غير ^(٢) فالحرص واضح على تماثل أصوات القافية سواء أكانت حروفا صحيحة أم حركات .

ومما يتعلق بالقافية طريقة الوقف عليها ، إذ تنفرد بنظام مخصوص بها يستجاز فيه ما لا يستجاز فى غيرها ، ولو أدى ذلك إلى تغيير صيغة كلمة القافية التى هى محط الرعاية ومناط الاهتمام . ولقد انطلق العلامة الرضى فى الردّ على ابن الحاجب الذى قال عن تضعيف الباء فى كلمة « القصب » الموقوف عليها فى قول رؤية بن العجاج :

أو الحريق وافق القصبّا

« ونحو القصبّا شاذّ ضرورة » فقال الرضى مبينا انفراد القافية بنظام مخصوص : « اعلم أن حق التضعيف أن يلحق المرفوع والمضموم والمجرور والمكسور والمنصوب غير المنون ، كما ذكرنا ، والمفتوح ^(٣) . وأما المنصوب المنون فيكتفى فيه كما قلنا بقلب التنوين ألفا ، وينبغى أن يكون الحرف المضعف ساكنا ، لأنك إنما تضعفه لبيان حركة الوصل ، فإذا صار متحركا فأنت مستغن عن الدلالة على الحركة ، إذ هى محسوسة ، لكنهم جوزوا فى القوافى خاصة بعد تضعيف الحرف الساكن أن يحركوا المضعف لقصد الإتيان بحرف الإطلاق ، لأن الشعر موضع

(١) الوصل : إشباع حركة الروى فيتولد عنها حرف مد من جنس حركة الروى .

(٢) ابن جنى ، الخصائص : ٨٣/١ ، ٨٤ .

(٣) المرفوع والمجرور والمنصوب هو المعرب ، وأما المضموم والمكسور والمفتوح فهو المبني .

الترنم والغناء وترجيح الصوت ، ولاسيما في أواخر الأبيات ، وحروف الإطلاق أى الألف والواو والياء هى المتعينة من بين الحروف للتريد والترجيح ، الصالحة لها ؛ فمن ثم تلحق فى الشعر لقصد الإطلاق كلمات لا تلحقها فى غير الشعر نحو قوله :

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزلى

ولا تقول : « مررت بعمري » ... ونحو قوله :

آذنتنا بينها أسماءو

ولا تقول : « جاءتنى أسماءو » . وتقول فى الشعر : الرجلو والرجلى والرجلا ولا يجوز ذلك فى غير الشعر فى شئ من اللغات (يعنى اللهجات) وكذا قوله : ومستلثم كشفت بالرمج ذيله أقممت بعضب ذى شقائق ميئه

فجاء بالصلة بعد هاء الضمير ، ولا يجوز ذلك إذا وقفت عليه فى غير الشعر نحو : « جاءنى غلامه » . فلما جاز لهم فى الشعر أن يحركوا لأجل المجيء بحرف الإطلاق ما حقه فى غير الشعر السكون ؛ جوزوا تحريك اللام المضعف فى نحو قوله :

ببازل وجناء أو عيهل^(١)

(١) يقول سيويه أيضا : ١٦٩/٤ ، ١٧٠ « وأما التضعيف فقولك : هذا خالد ، وهو يجعل ، وهذا فرج . حدثنا بذلك الخليل عن العرب ، ومن ثم قالت العرب فى الشعر فى القوافى : « سببًا » يريد : السبب « و » عيهل يريد العيهل ، لأن التضعيف لما كان فى كلامهم فى الوقف أتبعوه الياء فى الوصل والواو على ذلك . كما يلحقون الياء والواو فى القوافى فيما لا يدخله ياء ولا واو فى الكلام ، وأجروا الألف مجراها لأنها شريكتهما فى القوافى ، ويمد بها فى غير موضع التنوين ، ويلحقونها فى غير التنوين فألحقوها بهما فيما ينون فى الكلام وجعلوا سبب كأنه مما لا تلحقه الألف فى النصب إذا وقفت . قال رجل من بنى أسد :

ببازل وجناء أو عيهل

وقال رؤية :

= لقد خشيت أن أرى جدبًا فى عامنا ذا بعدما أخصبًا

مع أن حقه السكون ، لأجل حرف الإِطلاق . وكذا الباء المضعف في قوله :
أو الحريق وافق القصبًا
أصله السكون ، فحرك لأجل حرف الإِطلاق ، كما أن حق نون الأندرين
في قوله :

ولا تبقى خمور الأندرينا
السكون ، كما في قولك : « مررت بالمسلمين » . والقوافي كلها موقوف
عليها وإن لم يتم الكلام دون ما يليها من الأبيات ، ولهذا قلما تجدد في الشعر القديم
نحو « الشجرى » بالتاء وبعدها الصلة ، بل لا يجيء إلا بالهاء الساكنة ، وإنما كثر
ذلك في أشعار المولدين ، فعلى هذا التقرير ليس قوله : « القصبا » بشاذ ضرورة ،
كما ليس تحريك نون « الأندرينا » وتحريك الراء في قوله :
لعب الرياح بها وغيرها بعدى سوافى المور والقطر
لأجل حرف الإِطلاق بشاذين اتفاقا مع أن حق الحرفين السكون لو لم يكونا
في الشعر « (١) » .

لقد آثرت نقل هذا النص وإثباته على طوله لأنه تلخيص لجهود سابقة
ولأنه يتضمن ملاحظات مفيدة عن الوقف على القافية ، تكشف انفراد هذا
النوع من الوقف بنظام مخصوص عن النثر ، وهذه الملاحظات هى :

١ - الشعر موضع الغناء والترنم وترجيع الصوت ، ومن قبل قال سيبويه أيضا إن
« الشعر وضع للغناء والترنم » (٢) ولم يسم هذه الظاهرة وقفا ولكنه قال :

= أراد : جذبا ، وقال رؤية :

بدء يحب الخلق الأضحما

ويقول سيبويه أيضا : ٢٩/١ « ومن العرب من يثقل الكلمة إذا وقف عليها ولا يثقلها في الوصل فإذا
كان في الشعر فهم يجرؤنه في الوصل على حاله في الوقف نحو : سببًا وكلكلًا » .

(١) الرضى ، شرح الشافية : ٣١٦/٢ - ٣١٩ .

(٢) سيبويه : ٢٠٦/٤ .

« هذا باب وجوه القوافي في الإنشاد » ^(١) . ولاشك أن الغناء والترنم وترجيع الصوت تقتضى بعض التغييرات في الأبنية ، ولاسيما في أواخر الأبيات « والعرب تبسط الاسم والفعل فتزيد في عدد حروفهما . ولعل أكثر ذلك لإقامة وزن الشعر وتسوية قوافيه » ^(٢) وهناك أمثلة كثيرة طالت فيها الحركة القصيرة في كلمة القافية ليس في آخرها فحسب بل قبل آخرها كذلك ، من ذلك :

الله يعلم أنا في تَلَفَّتْنا يوم الوداع إلى إخواننا صُورُ
وأنتى حيثما يثنى الهوى بصرى من حيث ما سلكوا أدنو فأنظور ^(٣)
وقول الآخر :

وليلة خامدة خمودا طخياء تغشى الجدئى والفرقودا
فزاد في الفرقد الواو وضم الفاء لأنه ليس في كلامهم فَعْلُول ولذلك ضم الفاء
كما يقول ابن فارس . ومن ذلك قول الآخر :

لو أن عمراً همَّ أن يَرْقُودَا

أراد : يَرْقُد ، وقول الآخر :

أقول إذْ خرت على الكلكال يا ناقتى ما جلت من مجال
أراد : الكلكل . وقول الآخر :

لا عهد لى ببيضال أصبحت كالشَّنَّ البَال ^(٤)
وليس بمستغرب أن تكثر إطالة الحركة في كلمة القافية .

(١) السابق : ٢٠٤/٤ .

(٢) ابن فارس ، الصحاحي : ٣٨٠ .

(٣) السابق : ٣٨٠ ، وانظر ص : ٣٠ .

(٤) انظر : الإنصاف : ٢٣ - ٢٩ وقد عاجلت كثيرا من هذه الظواهر في كتابي : « الضرورة

الشعرية في النحو العربى » : ٢١٩ وما بعدها .

٢ - الأصوات التي تناسب الغناء وترجع الصوت هي الحركات الطويلة (الألف وواو المد وياؤه) وهي التي تصلح دون سائر الأصوات لذلك ، ومن هنا لحقت في القافية كلمات لا تلحقها في غير الشعر ، وسميت حروف الإطلاق ، أو الوصل ، يقول سيبويه : « أما إذا ترنموا فإنهم يلحقون الألف والياء والواو ما ينون وما لا ينون ، لأنهم أرادوا مدّ الصوت » ^(١) ويقول أبو يعلى التنوخي : « والغرض في اختيارهم حروف المد واللين للوصل ما يتأق فيهما من مدّ الصوت ، وأنه يمكن فيها من ذلك ما لا يمكن في غيرها » ^(٢) .

٣ - الوقف على المنون المرفوع والمجرور في غير الشعر يكون بالسكون ، ولكن الوقف عليه في الشعر قد يكون كذلك إذا كانت القافية مقيدة ، أما إذا كانت القافية مطلقة فإنه يحذف منه التنوين ويستبدل به واو مد في المرفوع مثل قول الأعشى ^(٣) :

هريرة ودعها وإن لام لائموا غداة غدٍ أم أنت للبين واجموا
لقد كان في حولٍ ثواء ثويته تقضّي لباناتٍ ، ويسأم سائموا

وياء مدّ في المجرور كقول امرئ القيس :

قفا نبك من ذكرى حبيبٍ ومنزل بسقط اللوى بين الدخول فحوّلى ^(٤)
فتوضح فالمقراة لم يعف رسمها لما نسجتها من جنوب وشمالي

٤ - الوقف على المعرف بأداة التعريف في غير الشعر يكون بالسكون ، ولكن الوقف عليه في الشعر إذا كانت القافية مطلقة يكون بإلحاقه حرف مد

(١) سيبويه : ٢٠٤/٤ .

(٢) القوافي : ١٢٥ .

(٣) ديوانه : ١٧٧ .

(٤) ديوانه : ٨ .

مناسبا لحركة آخره ، أو بعبارة أخرى يكون بإشباع الحركة في آخره حتى يتولد عنها حرف مدّ كقول جرير ^(١) :

أقلّي اللوم عاذلً والعتابا وقولى إن أصبت لقد أصابا
وقوله في الرفع :

متى كان الخيام بذى طلوج سُقيت الغيث أيتها الخيامو ^(٢)
وقوله في الجر :

أيها منزلنا بنحف سويقة كانت مباركة من الأيامى ^(٣)
يقول سيبويه : « وإنما ألحقوا هذه المدة في حروف الروى لأن الشعر وضع للغناء والترنم فألحقوا كل حرف الذى حركته منه » ^(٤) .

٥ - الوقف على ضمير الغائب المفرد المتصل في النثر يكون بإسكان الهاء ، لكنه في الشعر يكون يكون بإلحاقها ضمة طويلة (واو مد) إذا كان ما قبلها مفتوحاً أو مضموماً ، أو كسرة طويلة (ياء مد) إذا كان ما قبلها مكسوراً ، مع أن هذه الهاء لا تكون رؤياً بل تعدّ وصلاً .

٦ - نون جمع المذكر السالم يكون الوقف عليها بالسكون ، ولكنها في الشعر عند الإطلاق تلحقها فتحة طويلة (ألف) . ونون المثنى أيضاً قد تلحقها كسرة طويلة (ياء مد) وتاء جمع المؤنث قد تلحقها ضمة طويلة (واو مد) في الرفع ، أو كسرة طويلة (ياء مد) في الجر .

٧ - الوقف على الاسم المختوم بتاء التانيث مثل : « الشجرة » في النثر يكون

(١) ديوانه : ٨١٣ .

(٢) ديوانه : ٢٧٨ .

(٣) نسب في كتاب سيبويه : ٢٠٦/٤ لجرير ، وليس في ديوانه .

(٤) سيبويه : ٢٠٦/٤ .

بإبدال التاء الساكنة هاء ساكنة على الأكثر^(١) ، ولكن الشعر قد يبقى على التاء ويشيع حركتها فيتولد عن الإشباع حرف مد ، وإن كان هذا قلما يوجد في الشعر القديم ، وإنما يكثر ذلك في شعر المولدين ، كما يقول الرضى .

٨ - الاسم أو الفعل الذى ينتهى بحرف صحيح قد يضعف آخره قبل حرف الإطلاق وهذه إحدى سبل الوقف فى العربية على المتحرك « والغرض به الإعلام بأن هذا الحرف متحرك فى الأصل »^(٢) ولكن الشعر قد يزيد على التضعيف حرف الإطلاق « وهو فى النظم كثير »^(٣) ومن ذلك قول رؤبة :

لقد خشيت أن أرى جَدْبًا فى عامنا ذا بعدما أنْخَصَبًا
إنَّ الدبا فوق المتون دَبًّا وهبت الريح بمور هَبًّا
ترك ما أبقي الدبا سَبَسَبًا كأنه السيلُ إذا اسلَحَبًا
أو الحريق وافق القَصَبًا والتبن والحلفاء فالتَهَبًا^(٤)

فالكلمات (جذب) و (أنْخَصَب) و (سَبَسَب) و (القصب) و (التهب) قد ضعفت أواخرها ولحققتها مع التضعيف الحركة الطويلة أو حرف الإطلاق .

ولعلّه من الواضح أن معظم هذه التغييرات فى كلمة القافية نابع من إطالة الحركة الأخيرة فى كلمة القافية ، وليس معنى هذا أن الساكن أو المجزوم لا يقع فى القافية المطلقة ، بل إنه يقع فى القافية وإذا احتيج إلى تحريكه حرك على ما يشرحه

(١) انظر : الأشموني ٢١٤/٤ حيث يشير إلى أن هناك لغة فى الوقف على تاء التأنيث بإقرارها تاء ومن ذلك قول بعضهم : « يا أهل سورة البقرة فقال مجيب : ما أحفظ منها ولا آية ، واستشهد بالشعر « الله أنْجَاكَ بِكَفَى مسلّم ... » وقال : وعلى هذه اللغة بها كتب فى المصحف : (إن شجرت الزقوم) [الدخان : ٤٣] و (امرأت نوح وامرأت لوط) [التحريم : ١٠] وأشباه ذلك فوقف عليها بالتاء نافع وابن عامر وعاصم وحمة ، ووقف عليها بالهاء ابن كثير وأبو عمرو والكسائى .

(٢) الأشموني : ٢٠٩/٤ .

(٣) السابق : ٢١٩/٤ .

(٤) شرح الشافعية : ٣١٩/٢ ، ٣٢٠ .

سيبويه قائلا : « وأعلم أن الساكن والمجزوم يقعان في القوافي ولو لم يفعلوا ذلك لضاق عليهم ، ولكنهم توسعوا بذلك ، فإذا وقع واحد منهما في القافية حرك ، وليس إلحاقهم إياه الحركة بأشد من إلحاق حرف المد ما ليس هو فيه ولا يلزمه في الكلام . ولو لم يقفوا إلا بكل حرف فيه حرف مد لضاق عليهم ، ولكنهم توسعوا بذلك ، فإذا حركوا واحداً منهما صار بمنزلة ما لم تنزل فيه الحركة ، فإذا كان كذلك ألحقوه حرف المد ، فجعلوا الساكن والمجزوم لا يكونان إلا في القوافي المجرورة حيث احتاجوا إلى حركتها ، كما أنهم إذا اضطروا إلى تحريكها في التقاء الساكنين ؛ كسروا ، فكذلك جعلوها في المجرورة حيث احتاجوا إليها ، كما أن أصلها في التقاء الساكنين الكسر نحو : « انزل اليوم » وقال امرؤ القيس :

أغرّك منى أنّ حبّك قاتلى وأنتك مهما تأمرى القلب يفعل

وقال طرفة :

متى تأتينا نصبحك كأساً روية وإن كنت عنها غانيا فاعنّ وازدّد
ولو كانت في قواف مرفوعة أو منصوبة كانت إقواء . وقال الراجز وهو أبو النجم :

إذا استحثوها بحوب أو حلّ

و « حلّ » مسكنة في الكلام ^(١) . وقد مثل سيبويه بثلاث كلمات أولها : فعل مضارع مجزوم (يفعل) في جواب الشرط ، وقد حرك بالكسر للقافية وأشبعت الكسرة فتولّد عنها ياء المد ، والثانية : فعل أمر مبني على السكون (ازدد) وقد حرك بالكسر للقافية كذلك ، وأشبعت الكسرة فتولدت عنها ياء المد ، والثالثة : اسم صوت لزجر الناقة مبني على السكون وحركه وأشبع حركته على ما ترى .

(١) سيبويه : ٢١٤/٤ ، ٢١٥ ، ٢١٦ .

والقوافي المطلقة تنزع إلى إشباع الحركة في آخرها سواء أكانت كذلك أم لا فيتحول فيها المقطع الأخير إلى مقطع طويل (ص ح ح) مما يستدعى قوة في نطقه ووضوحا في إسماعه ، وقد كان أهل الحجاز وهم أميل إلى الغناء والحداء يدعون هذه القوافي ما نون منها وما لم ينون على حالها في الترتّم « ليفرقوا بينه وبين الكلام الذى لم يوضع للغناء » ^(١) كما يقول سيبيويه .

ويساعد على قوة الوضوح السمعى تكرير حرف بعينه في القصيدة . وهذا الوضوح في الإسماع والقوة في النطق يجعل كلمة القافية منبورة نبراً دلاليا يهدف إلى إظهار هذه الكلمة بذاتها في البيت لتعلق غرض بها ، فهو إذن من نبر السياق ، أو النبر الدلالي - كما يسميه الدكتور تمام حسان - « وأى مقطع في المجموعة الكلامية سواء كان في وسطها أو في آخرها صالح لأن يقع عليه هذا النوع من النبر » ^(٢) وقد تحدث ابن جنى من قبل عما يشبه هذا النوع من النبر وإن كان يسميه تمكين الصوت وزيادة الإشباع فيه والاعتقاد ^(٣) ، وفي موضع آخر يصف هذه الظاهرة ويرتب فروقا دلالية بأنها زيادة في قوة اللفظ والتمكين في مط الصوت وإطالته وتفخيمه ^(٤) . وفي نطق المقطع المنبور تبذل جميع أعضاء النطق أقصى ما يمكنها من جهد - كما يقرر علماء اللغة - وابن جنى هو الذى يقول في عبارة دالة : « إن الأصوات تابعة للمعاني فمتى قويت ؛ قويت ، ومتى ضعفت ؛ ضعفت » ^(٥) .

وإذا كان هناك اتفاق على أن الكلمة الأخيرة في البيت كلمة تحظى بقدر كبير من القوة في الوضوح السمعى ، والاهتمام والعناية بها ، فإننا - إذن -

(١) السابق : ٢٠٦/٤ .

(٢) الدكتور تمام حسان ، مناهج البحث في اللغة : ١٦٣ .

(٣) انظر : المحتسب لابن جنى : ٢٥٩/١ .

(٤) انظر : الخصائص لابن جنى : ٣٧٠/٢ ، ٣٧١ .

(٥) المحتسب : ٢١٠/٢ .

في حاجة إلى أن نتبين سبب هذا الاهتمام وهذه العناية وإصرار النظام الشعري في الشعر العربي - شعر البيت - على هذا الوضوح والتركيز .

وليست هناك إجابة جاهزة أو أسباب معدة سلفاً لبيان هذا الدور الملحوظ ولكن هناك - بالطبع - محاولة ذلك والتأق إلى . إنّ الكلمة التي تشغل القافية ليست بالضرورة نهاية للجملة ، فقد تكون نهاية للجملة ، وقد لا تكون نهاية لها ، ولكنها موقوف عليها « والقوافي كلها موقوف عليها وإن لم يتم الكلام دون ما يليها من الأبيات » ^(١) فهي على كل حال نهاية بيت ، ومهمتها الإيقاعية واضحة بالنسبة للبيت . وهي في الوقت نفسه كلمة في الجملة تشغل فيها وظيفة نحوية ما ، ولا يصح بحال أن يهمل دورها في الجملة بناء على الوظيفة الشعرية التي تؤديها للبيت ، أي أن الوظيفة الشعرية لا تؤدّي على حساب الوظيفة الدلالية للجملة . صحيح أن الوظيفة النحوية قد تكون محكومة باختيار حركة الروي الخاص بالقصيدة بمعنى أن الروي المرفوع مثلاً يستدعي كلمات تشغل وظيفة نحوية تقتضي الرفع ، أو تقتضي ضمّ الحرف الأخير لسبب آخر ، وصحيح أن تردد الحرف الأخير في الكلمة وتكراره يحسبان أيضاً اختيار هذه الكلمة على المستوى المعجمي ، ولكن كل هذه الاختيارات ليست إلا من عمل الشاعر نفسه الذي يخفي صنعته بطبيعة الحال ، ولا يبقى أمامنا إلا هذا النسيج المتلاحم صوتياً وصرفياً ونحويًا ومعجميًا ودلاليًا ، ويصبغ السياق الخاص كل هذه الجوانب بصبغة شعرية خاصة يجعلها تتألف مع الوزن الخاص . لقد أتاح النظام الشعري للكلمة الأخيرة أن تعامل بطريقة مخصوصة بقصد إقامة البنية الشعرية لكن مع كل هذا تظل المعالجة النحوية الدلالية مطلبًا ضروريًا .

إن عبد القاهر الجرجاني مثلاً أغفل دور الوزن والقافية إغفالاً متعمداً في صدد حديثه عن النظم ، وهو جانب من جوانب التفاعل الضرورية في اختيار وجه من وجوه النظم ، فالصورة الصوتية المنطوقة تحكمها في العمق أبنية أخرى

(١) شرح الشافية : ٣١٩/٢ .

صرفية ونحوية ووزنية معينة في الشعر ، والشاعر لم يخترع الكلمات ، ولم يخترع النظام النحوي ، ولم يخترع الوزن الذي اختار عليه قصيدته ولكنه اختار « النظم » الذي هو عبارة عن توخي معاني النحو في معاني الكلم « وجملته الأمر أنه لا يكون ترتيب في شيء حتى يكون هناك قصد إلى صورة وصفة إن لم يُقدّم فيه ما قدم ، ولم يُؤخّر ما أُوخّر وبدى بالذي تُنى به أو تُنى بالذي ثلث به لم تحصل لك تلك الصورة وتلك الصفة . وإذا كان كذلك فينبغي أن تنظر إلى الذي يقصد واضع الكلام أن يحصل له من الصورة والصفة ، أفي الألفاظ يحصل له ذلك أم في معاني الألفاظ ؟ وليس في الإمكان أن يشك عاقل إذا نظر ، أن ليس ذلك في الألفاظ وإنما الذي يتصور أن يكون مقصودا في الألفاظ هو « الوزن » وليس هو من كلامنا في شيء لأننا نحن فيما لا يكون الكلام كلاما إلا به ، وليس للوزن مدخل في ذلك » ^(١) إننا نتقبل دعوى عبد القاهر فيما يتعلق بمفهوم النظم ولكن دعوى أن الوزن ليس له مدخل في ذلك قد يُناقش فيها ، والوزن في نص عبد القاهر يشمل الوزن والقافية بالطبع .

في قول المتنبي ^(٢) :

| | |
|-----------------------------|------------------------------|
| ما لنا كلنا جَوِّ يا رسول | أنا أهوى وقلبك المتبول |
| كلما عادَ مَنْ بعثتُ إليها | غارَ منى وخانَ فيما يقول |
| أفسدتُ بيننا الأماناتِ عينا | ها وخانتُ قلوبهنَّ العقول |
| تشتكى ما اشتكى من ألم الشو | قِ إليها والشوقُ حيثُ النحول |
| وإذا خامر الهوى قلبَ صبٍّ | فعليه لكلِّ عينٍ دليل |
| زودينا من حسن وجهك ماذا | م فَحُسْنُ الوجوه حالٌ تحوّل |
| وصيلنا نصيلك في هذه الدن | يا فإنَّ المُقامَ فيها قليل |

(١) عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز : ٣٦٤ .

(٢) ديوانه : ٤٢٩ .

كان أمام المتنبي عدد من الأوزان الأخرى يختار منها ما يشاء ، وعندما قال البيت الأول من هذه القصيدة حدد مجرى هذه القصيدة كلها من حيث الوزن ومن حيث القافية ، بل إن كلمة « المتبول » قد حددت عندما وصل في قوله إلى « أنا أهوى وقلبك .. » بناء على الوزن من جانب وعلى اختيار القافية من التصريح في الشطر الأول وما يتطلبه المعنى من جانب آخر . وفي البيت الثاني عندما نصل في قراءته إلى « وخان فيما .. » لابد أن يسبق إلى اللسان الفعل « يقول » . وفي البيت الثالث قد تتوجه إلى الشيخ عبد القاهر بهذا السؤال : ما الذى أذى إلى تقديم المفعول فى الجملتين : « أفسدت بيننا الأمانات عيناها » « وخانت قلوبهن العقول » ؟ لقد تحققت المعانى النحوية التى هى مناط النظم عند عبد القاهر باختيار الفعل والفاعل والمفعول به واختيار الكلمات التى شغلت هذه الوظائف ، أو على حد قوله عن شطر لامرء القيس : « خَبَرْنَا عَنْكَ ، أترى أنه يُتَصَوَّر أن يجب لألفاظ الكلم التى تراها فى قوله :

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل

هذا الترتيب ، من غير أن يتوخى فى معانيها ما تعلم أن امرأ القيس توخاه من كون « نبك » جوابا للأمر ، وكون « مِنْ » معدية له إلى « ذكرى » وكون « ذكرى » مضافة إلى حبيب ، وكون « منزل » معطوفاً على « حبيب » فإن شككت فى استحالة لم تُكَلِّمْ^(١) ونحن لا نشك فى استحالة ذلك ، ولكننا نشك كثيرا فى أن الوزن لا دخل له فى ترتيب هذه الألفاظ واستدعاء بعضها .

لاشك أن المتنبي كان يقصد هذه الكلمات فى مواضعها « يقول - العقول - النحول - دليل - تحول - قليل » وبقية كلمات القافية فى القصيدة ، وبالإضافة إلى ذلك يقصد إلى جعلها مرفوعة وهذا جانب من النظم ، وهى كلمات تشكل أهمية خاصة ولذلك أبرزها مشبعة أو آخرها فى هذا الموضع الذى يجمع بين التوافق الصوتى والاختلاف الدلالى . ولو تأملنا فى تعريف ما عُرِف

(١) دلائل الإعجاز : ٣٦٣ .

من هذه الكلمات وتنكير ما نُكّر منها واختيار بعضها مع وجود بديل آخر مثل : « حال تحول » في مقابل « حال نزول » « والشوق حيث النحول » في مقابل « والشوق حيث الذبول » مثلاً واقتضاء بعضها حذف ما يكتمل به مثل : « خان فيما يقول » في مقابل « خان فيما يقوله » وتأخير ما حقه التقديم مثل : « فعلية لكل عين دليل » في مقابل « فعلية دليل لكل عين » و « خانت قلوبهن العقول » في مقابل « وخانت العقول قلوبهن » مع مراعاة اختيار ضمير جمع المؤنث بدلا من المفردة في قلوبهن - أقول : لو تأملنا كل ذلك لعرفنا أنه مقصود لغاية دلالية خاصة ولرأينا في الوقت نفسه أن الوزن والقافية يستدعيانه .

إن النداء في الشطر الأول المصروع « ما لنا كلنا جو يا رسول » لا يخفى فيه الضغط على كلمة « رسول » التي أشيع فيها صوتان أحدهما : بأصل الوضع ، والآخر : بسبب التقفية « رسو لو » والشأن في الرسول الأمانة في التبليغ لا الخيانة ، ولكن هذا الرسول تجاوز حده ، وشاركه الوجد والشكوى من ألم الشوق ، فكلمة « يا رسول » هنا تحمل من معاني السخرية والغضب والعتب شيئا كثيراً ومن هنا فإنها قد اختيرت لأن تكون أساس التقفية وتظهر المفارقة في الشطر الثاني « أنا أهوى وقلبك المتبول » وهاتان جملتان متوازيتان نحويا ولكن كلمة القافية « المتبول » جاءت خاتمة لثانيتها . وقد ضغط عليها أيضا بسبب كونها قافية لتظهر المفارقة ، والمقابلة المستنكرة ، لأنها محط الغضب والإنكار .

في البيت الثاني تأتي جملة « وخان فيما يقول » لتبرز هذا الفعل « يقول » إبرازا يتجاوب مع تبل القلب في القافية السابقة ، ويحذف مفعوله ليكون شاملا لكل قول صادر منه وأنه موسوم بالخيانة . ولقد تجاوزت الأمور حدود المعقول ، ولذلك أخرجت كلمة « العقول » وهي فاعل في « وخانت قلوبهن العقول » لكي تكون في موضع العناية والاهتمام وهو القافية ، بهدف التركيز وتكثيف الدلالة الصوتية فيها ولفت الأسماع إليها لأن ما حدث لا يرضى عنه عقل .

ويمكن أن نتتبع قوافي القصيدة كلها على هذا النحو ، وسوف نجد من خلال التحليل الدلالي أن ارتكاز الجملة ^(١) هو في كلمة القافية سواء أكانت كلمة القافية نهاية جملة ، أم ليست نهاية لها . وأبيات المتنبي التي سقتها من قليل نجد فيها أن كلمة القافية نهاية جملة في جميع الأبيات ، وقد شغلت كل منها وظيفة نحوية تقتضى الرفع ؛ ولذلك توزعت بين الخبرية للمبتدأ ، أو الابتداء ، وفي هذه الحالة يكون المبتدأ مؤخرًا مثل : « فعليه لكل عين دليل » أو محذوف الخبر مثل : « والشوق حيث النحول » ، أو الفاعلية ، أو أن تكون كلمة القافية فعلا مضارعا مرفوعًا .

وإذا كانت كلمة القافية في غرضون جملة وليست نهاية لها ، فإن هذه الكلمة أيضا تكون ذات أهمية صوتية خاصة تلفت إليها الانتباه بسبب الوقف عليها دون بقية الجملة ثم تستكمل الجملة بعد ذلك في البيت التالى ، ففى قول الأعشى مثلا :

تُعَاطَى الضَحِيحَ إِذَا أَقْبَلْتُ بُعِيدَ الرِقَادِ ، وَعِنْدَ الْوَسَنِ
صَلِيفِيَّةٌ طَيِّبًا طَعْمُهَا لَهَا زَيْدٌ بَيْنَ كَوْبٍ وَدَنْ
يَصَّبُ لَهَا السَّاقِيَانِ الْمَزَا جَ مِّنْتَصَفَ اللَّيْلِ مِنْ مَاءِ شَنْ ^(٢)

كلمة « صليفيّة » مفعول به ثان للفعل « تعاطى » فى البيت السابق ،

(١) يعتمد ارتكاز الجملة فى الأغلب الأعم - كما يقول الدكتور محمود السعرا - على الأهمية النسبية للكلمات فى الجملة كما يعتمد على « الإيقاع » Rhythm كذلك (٢٠٩ - علم اللغة مقدمة للقارئ العربى) ويعرف الارتكاز بأنه درجة قوة النفس التى ينطق بها صوت أو مقطع ، وليس كل صوت أو مقطع ينطق بنفس الدرجة ، فدرجة قوة النفس فى نطق الأصوات والمقاطع المختلفة تتفاوت تفاوتًا بينا . إن الصوت ، أو المقطع الذى ينطق بارتكاز أكبر يتضمن طاقة أعظم نسبيًا ، ويتطلب من أعضاء النطق الخاصة جهدًا أعنف فى النطق بالإضافة إلى زيادة قوة النفس . وهكذا فالصوت أو المقطع الذى ينطق بارتكاز أكبر من سواه فى كلمة من الكلمات « يبرز » « بروزا » موضوعيا من سائر الأصوات أو المقاطع التى يجاورها (ص : ٢٠٧) .

(٢) ديوانه : ٢٠٦ ، ٢٠٧ . والصليفيّة : الخمر المعتقة . والشَنْ : القرية البالية .

وقد انتهى البيت الأول عند كلمة « وعند الوسن » . وهذه القافية مقيدة ، فليس في كلمة « الوسن » إشباع لحركة بحيث تطول ، ولكن الوقف عليها يلفت إليها الانتباه ، وإذا وصل بيتها بما بعده في القراءة فلا تنطق كلمة « الوسن » إلا بإسكان آخرها ، وقد يكون في غنة النون الساكنة ما يقوم مقام الحركة المفتقدة . ويمكننا أن نلاحظ انقطاع الجملة والوقف على كلمة منها في نهاية البيت في أبيات زهير :

| | |
|----------------------------|-------------------------------------|
| وذي خطلي في القول يحسب أنه | مصيبٌ فما يلزم به فهو قاتلُهُ |
| عبأت له حلمي وأكرمت غيره | وأعرضت عنه وهو بادٍ مقاتلُهُ |
| وأبيضَ فياضٍ يده غمامةٌ | على مُعْتَفِيهِ ما تُعَبُّ نوافلُهُ |
| بكرت عليه غدوة فوجدته | قعودًا لديه بالصريم عواذلُهُ |
| يفدّيته طورًا وطورًا يلمنه | وأعيا فما يدرين أين مخاتلُهُ (١) |

فقد فصل بالوقف على القافية بين المبتدأ وخبره في البيت الأول والثاني ، وفي البيت الثالث والرابع ، كما فصل بالوقف على القافية بين صاحب الحال والحال في البيت الرابع والخامس ، على أن كل كلمات القافية ذات دلالة صوتية خاصة تقتضي دلالة معنوية معينة أرادت القصيدة أن تلفت إليها الانتباه وتستوقف عندها السمع والنظر .

وإذا كانت القافية المطلقة تستلقت الاهتمام بإطالة حركة الروي فتجعل الكلمة منبورة من جانب ، وتقف عليها من جانب آخر فيؤدي الوقف دلالة خاصة في تعلق السمع في الإنشاد بكلمة القافية ، فإن الشعر لا يسلك سلوكا واحدًا في القوافي كلها ، بل إنه يغير في تعامله مع كلمة القافية فبدلاً من إطالة الحركة وإشباعها قد يلجأ إلى الانتقاص من كلمة القافية وحذف بعضها ، يقول أبو سعيد السيرافي « أعلم أن الشاعر يحذف ما لا يجوز حذفه في الكلام لتقويم

(١) شرح ديوان زهير : ١٣٩ - ١٤١ .

الشعر ، كما يزيد لتقويمه ^(١) ولعل المقصود من « تقويم الشعر » معنى أوسع من إقامة الوزن وتسوية القوافي ، لأن بوسع الشاعر أن يلجأ إلى بديل آخر لا يترتب عليه حذف أو زيادة ، وبوسع أن يغير البيت كله فلا يبقى إلا أنه يقصد إلى ما أتى به قصداً برغم ما فيه من حذف أو زيادة . إنه يعني ذلك ويقصده ليجذب اهتمام المستمع إلى هذا اللفظ الذى أتى به فى القافية وقد غيره عما يألفه السامع بزيادة أو بنقص ليؤكد أن لهذا اللفظ فى هذا الموضع غاية وكبير عناية . « فمن ذلك ما يحذفه من القوافي الموقوفة من تخفيف المشدد كقول امرئ القيس أو غيره :

لا وأبيك ابنة العامرى لا يدعى القوم أنى أفر

وكقول طرفة :

أصبحوت اليوم أم شاقتك هر ومن الحب جنون مستعر

فأكثر الإنشاد فى هذا حذف أحد الحرفين ليتشاكل أواخر الأبيات ويكون على وزن واحد ، لأنك إذا قلت : « لا يدعى القوم أنى أفر » ^(٢) صار آخر جزء من البيت « فَعِلْ » ^(٣) فى وزن العروض لأنه من المتقارب من الضرب الثالث .

(١) شرح السيرافى للكتاب : ٢١٥/١ (مخطوط بدار الكتب) .

(٢) أى بدون تشديد الراء .

(٣) أو « فَعَو » من « فعولن » وهو الضرب المحذوف الذى حذف منه سبب خفيف من آخر

التفعيلة - وفى قصيدة طويلة للأعشى بديوانه : ٢٠٥ - ٢١٢ مطلعها :

لعمرك ما طول هذا الزمن على المرء إلا عناء مُعَنَّ

بها أحد عشر بيتاً تنطبق عليها هذه الظاهرة هى الأبيات : ٣ ، ١٦ ، ٢١ ، ٢٢ ، ٢٥ ، ٣٦ ،

٤٣ ، ٤٤ ، ٥٤ ، ٥٩ ، ٦٣ . وله قصيدة أخرى مطلعها :

خالط القلب هموم وحزنٌ واذكار بعد ما كان اطمأن

بها أحد عشر بيتاً تنطبق عليها هذه الظاهرة نفسها .

وإذا شدد الرء صار آخر أجزائه « فعول » من الضرب الثاني من المتقارب ^(١) ، فهو مضطر إلى حذف أحد الحرفين لاستواء الوزن ومطابقة البيت لسائر أبيات القصيدة . ألا تراه يقول بعد هذا :

نمى بن مرٍّ وأشياءها وكندة حولي جميعا صبر

فهذا من الضرب الثالث لا غير ، ولم يكن بالجائز أن يأتي في قصيدة واحدة بأبيات من ضربين ^(٢) وقد أشار إلى ذلك كثير من العلماء منهم أبو على الفارسي ^(٣) ، وأبو العلاء المعري الذى يقول : « وقد كثر اجتراؤهم على تخفيف المشدد في قوافي الشعر فيقولون مَعَد في معد ، وأضَل يريدون أضَل ، قال أبو دواد :

وشبابٍ حسنٍ أوجههم من إِيادٍ من نزار بن معد ^(٤) »

ويلحظ أبو سعيد السيرافي أن التغيير بالحذف قد يتجاوز تخفيف المشدد إلى حذف حرف بعده أيضا « كقوله في مُعَلَّى : مُعَلْ ، وفي « عَنَّى » : عَن ، قال الشاعر وهو الأعشى :

لعمرك ما طولُ هذا الزَمْنِ على المرءِ إلا عناءٌ مُعَبِّ

أراد : مُعَنَّى فحذف الياء وإحدى النونين ^(٥) ، وقال أيضا في هذه القصيدة :

(١) وهو الضرب المقصور أى : الذى حذف فيه ساكن السبب الخفيف وسكن ما قبله .

(٢) شرح السيرافي : ٢١٦/١ .

(٣) انظر : المسائل العضديات : ٢٥٦ ، ٢٥٧ .

(٤) رسالة الملائكة : ٥٥ . ومثل هذا قول الشاعر :

لها مقلة لو أنها نظرت بها إلى عابد قد صام لله وإبتهل
لأصبح مفتونا مُعَنَّى بحبا كأن لم يصم لله ولم يصل

(٥) الواقع أن استشهد السيرافي بهذا البيت لا يصدق على ما يقوله لأن كلمة (معن) اسم منقوص منون تحذف ياءه عند الوقف عليها في الشعر وغيره ، فليس في كلمة (معن) سوى حذف إحدى النونين فحسب ، وملاحظة السيرافي تصدق على بيت لبيد الآتي بعد ، كما تصدق على قافية بيت في قصيدة الأعشى نفسها هو قوله :

وعهد الشباب وثاراته فإن يك ذلك قد زال عَنْ
يريد : عنى . وقال لبيد :
وقبيل من لكيز حاضر رهط مرجوم ورهط ابن المعل
أراد المعلّى ، وأول هذه القصيدة :
إن تقوى ربنا خير نفل وبإذن الله رثى وعجل

وإذا كان ما ذكرناه من الحذف جائزًا فحذفهم ياء المتكلم وتسكين
ما قبلها أجوز كما قال لبيد في البيت الذى أنشدته . رثى وعجل ، أراد :
عَجَلِي ^(١) وقد وضع - من قبل - سيبويه مبدأ عامًا إذ قال : « وجميع ما لا يحذف

= وكنت امرأ زمنًا بالعراق عفيف المناخ طويل التغن

يقصد التغنى وهو الاستغناء ، وقوله في قصيدة أخرى :

وإذا ما غَضَّ من صوتيهما وأطاع اللحن غنانا مُغْن

(١) شرح السيرافي للكتاب : ٢١٦/١ ، ومن الملاحظ أن ما أشار إليه السيرافي من حذف ياء
المتكلم موجود في القرآن الكريم ، وهو كثير فيه جدا ، مثل قوله تعالى : (لكم دينكم ولي دين) [الكافرون :
٦] وقوله تعالى : (الذى خلقنى فهو يهدين . والذى هو يطعننى ويسقين . وإذا مرضت فهو يشفين .
والذى هو يمتينى ثم يمحين) [الشعراء : ٧٨ ، ٧٩ ، ٨٠ ، ٨١] وهناك غيرها الكثير ، والفواصل كلها موقوف
عليها . ويلاحظ أيضا أن ما يزيد على القافية قد يزيد في الفاصلة وقد قال السيرافي : « وقد شبهوا مقاطع
الكلام المسجع ، وإن لم يكن موزونا وزن الشعر بالشعر في زيادة هذه الحروف حتى جاء ذلك في أواخر الآى
من القرآن كقوله تعالى : (فأصلونا السبيلا) [الأحزاب : ٦٧] و(وتظنون بالله الظنونا) [الأحزاب : ١٠]
و(قواريرا قوارير) [الإنسان : ١٥ ، ١٦] وقوارير لا ينصرف وقد أثبت في الأول منهما ألفا لأنها رأس آية »
« شرح السيرافي : ٢٠٢/١ » وبرغم هذا يقول السيرافي : « وهذه الزيادة غير جائزة في حشو الكلام ، وإنما
ذكرناها لاختصاص الشعر بها دون الكلام ، وهى جيدة مطردة وليس تخرجها جودتها عن ضرورة الشعر ،
إذ كان جوازها بسبب الشعر » « السابق : ٢٠٢/١ » وإننى أتفق مع السيرافي في أن جواز هذه الأمور إنما
كان بسبب الشعر ، وأختلف معه في كونها ضرورة لوجودها في القرآن الكريم ، ويبقى أن نفس وجودها في
القرآن الكريم في الفواصل تفسيرا يناسب سياقها ، فالقرآن بالإضافة إلى حرصه على إيقاع الفواصل يحرص في
الوقت نفسه على الاهتمام بهذه الكلمات التى جاءت في الفاصلة ، وهو بهذا السلوك معها يلتفت إليها الانتباه .

في الكلام ، وما يختار فيه ألا يحذف ، يحذف في الفواصل والقوافي » ^(١) .

فسلوك الشعر مع كلمة القافية لا يخلو من إثارة ولفظٍ للانتباه سواء أكان ذلك بالزيادة أم بالنقص ، والغرض من المسلكين واحد وهو الاهتمام بكلمة القافية في الجملة ، وينبغي مراعاة ما يحدث في كلمة القافية عند تفسيرها ، على أن التغيير في كلمة القافية يتجاوز الزيادة والنقص ، وتحدث فيها ظواهر أخرى تناولها النحاة تحت ما سموه ضرورة شعرية ولا أريد أن أتعرض لها هنا .

ومما هو جدير بالملاحظة أن سيبويه سمي وجوه الوقف على القافية « الإنشاد » في باب عقده تحت عنوان « هذا باب وجوه القوافي في الإنشاد » وقد ذكره سيبويه بعد الأحكام الخاصة بالوقف في الكلام ، ويلاحظ أنه لم يسم السكتة في آخر البيت أو « قطع النطق عند آخر الكلمة » وقفا ، ولكنه سماها إنشادًا إيدانا باختلاف الشعر عن النثر ، وقد علق الشنتمري على ذكر هذا الباب بعد باب الوقف بما يفيد هذا المعنى ، إذ يقول : « إنما ذكر سيبويه هذا الباب عقيب باب الوقف ليرى الفرق بين القوافي وأواخر الكلام ويبين اختلاف العرب في ذلك عند الترجم وغيره . وقد بين علة ذلك كله » ^(٢) وقد نقل ابن السراج كلام سيبويه تقريبًا وأمثله ، ولم يسمه إنشادًا وسماه « الوقف على القوافي » ^(٣) ولم يسمه أبو جعفر النحاس إنشادًا ولا وقفا بل قال : « باب ما يحذف ويطلق من القوافي » وقال : « يحذفون من القوافي ما هو من الأصل ويزيدون ما ليس من الحروف فيزيدون في المضموم واوا وفي المكسور ياء وفي المفتوح ألفًا في الإطلاق ويحذفون من الأصل في الوقف » ^(٤) ، وتناول هذه القضية أبو يعلى التنوخي وسماها

(١) سيبويه : ١٨٤/٤ ، ١٨٥ . والفواصل هي رؤوس الآيات . وانظر : الهامش السابق .

(٢) تحصيل عين الذهب : ٢٩٨/٢ (مطبوع بهامش الكتاب طبعة بلاق) .

(٣) الأصول في النحو : ٣٨٤/٢ .

(٤) شرح أبيات سيبويه : ٢٥٤ .

« النشيد والترنم » ^(١) ولكنه أوضح أن المقصود بالنشيد وبالغناء وبالحداء المد .
وأود أن أؤكد أنني لم يكن غرضي هنا استيعاب جميع وجوه الوقف في
الشعر ، ولكنى فحسب أريد أن أؤكد أن أمام الشاعر نظامين أحدهما : الوقف
في النثر وللشاعر أن يستخدمه إذا توافقت نظامه مع ما يختاره من قافية ووزن ،
والآخر : نظام الشعر وهو نظام فيه قدر كبير من الحرية والمرونة وليست هذه
الحرية أو هذه المرونة بغرض التوسعة فحسب كما أشار سيبويه ولكنها - فيما أرى -
تهدف إلى الاهتمام ، عن طريق النبر الدلالي ، بكلمة القافية لأنه يتعلق بها غرض
معين في البيت على دأري الشعر ومفسريه ألا يغفلوا دوره في علاقة كلمة القافية
بجملتها في البيت .

وإذن يكون للقافية في شعر البيت وظيفة مزدوجة تغذى طرفين من جديدة
اللغة في الشعر إحداها : الوظيفة الإيقاعية بما توفره من تكرار عنصر صوتي معين
يعمل على استدعاء مشابهاته من المفردات ، والأخرى : دلالية بسلك هذه
المفردات في نظام الجملة من جانب والعمل على استقطاب أكبر قدر من التركيز
الدلالي بما اكتسبته من جهازة وبروز من جانب آخر وبما تحققة لها من مخالفة في
كثير من الأحيان ويكشف عن كل هذا في كل قصيدة على حدة تناول المحاور
التي أشرت إليها من قبل ، وهي المحور الصوتي ، والمحور المعجمي ، والمحور التركيبي
لأنها جميعا تكون أساساً ضروريا للمحور الدلالي .

ويمكن القول بأن القافية المطلقة يتحقق فيها عدد من العناصر التي تعمل
متآزرة على دفعها إلى بؤرة الاهتمام وهي :

أولا : تكرار عناصر صوتية خاصة في كل قصيدة ، ويطرد هذا التكرار ،
ويعمل معجميا على استدعاء كلمات معينة يتحقق فيها هذا الجانب الصوتي
ويعمل - بالضرورة - نحويا على وضع هذه الكلمات في وظيفتها النحوية

(١) القوال : ١٢٥ .

التي تتناسب حركتها الإعرابية إذا كانت معربة مع الحركة التي اختيرت للروى ،
ويؤدى أحيانا إلى التصرف فى التقديم والتأخير حتى يمكن وضع هذه الكلمة
مطمئنة شعريا ونحويا فى موضعها .

ثانيا : إطالة الحركة الأخيرة فى الكلمة التى تمثل القافية ، وهذه الإطالة
قد تجعل الكلمة منبورة مما يلفت إليها الانتباه ، وهذه الإطالة من جانب آخر
مفهومة فى إطار الشعر ولا تؤدى إلى لبس ، ففى قول امرئ القيس مثلا :
وقوفا بها صحبى على مطيهم يقولون لا تهلك أسى وتجميل

لا يلتبس على سامعه أن المخاطب مفرد مذكر مع أن صيغة الفعل المنطوقة
(وتجميل) تحمل أن تكون مخاطبة مفردة مؤنثة ، وكذلك قوله :

تقول وقد مال الغبيط بنا معا عقرت بعيرى يا امرأ القيس فانزلى

فصيغة الفعل (فانزلى) بأشباع اللام تشترك بين المذكر المفرد فى هذه
الحالة والمؤنثة المفردة ، فإزاء المد المتولدة عن إشباع الكسرة هى فى آخر الأمر أشبه
بإاء المد المعبرة عن مخاطبة المفردة . ويمكن أن يلحظ مثل ذلك أيضا مع ألف
الإطلاق التى تتوافق صوتيا مع ألف الاثنين فهما معا يؤديان غرضا شعريا واحدا
لكن يختلفان صرفيا ونحويا وتشترك معهما كذلك نون التوكيد المنقلبة ألفا فى الوقف
فى أداء وظيفة الإطلاق الشعرية مع اختلاف الدلالة الصرفية والنحوية ، وإن كنت
أرجح أن ما يعرف بانقلاب نون التوكيد الخفيفة فى الوقف ألفا إنما هو من تأثير
الوقف الشعرى واحتياج الشعر إلى الفتحة الطويلة لتوافق القوافى وفى ضوء هذا
يمكن إعادة النظر فى هذه الشواهد :

فأقبل على رهطى ورهطك نبتحت مساعينا حتى نرى كيف تُفَعَّلَا

وقول النابغة الجعدي :

فمن يك لم يثار بأعراض قومه فإنى وربّ الراقصات لأثارا

وقول ألى حيان الفقعى :

يحبسه الجاهل ما لم يعلما شيخًا على كرسية معممًا

وقول الكميت :

فمهما تشأ منه فزارة تعطكم ومهما تشأ منه فزارة تمنعا

وقول النجاشي :

نبتم نبات الخيزراني فى الثرى حديثا متى ما يأتك الخير ينفعنا (١)

وتفسير النحويين ألف الإطلاق على هذا النحو فى بعض الشعر كما رأينا هو الذى دفعهم إلى تفسيرها أيضا فى لحاقها فعل التعجب الواقع فى القافية بأنه قد لحقته نون التوكيد الخفيفة التى تحولت ألفا يقول الأشموني : « وأشد من هذا توكيد أفعل فى التعجب كقوله :

ومستبدل من بعد عَضْبَى صرمة فأخربه من طول فقرر وأخريا

وهذا من تشبيه لفظ بلفظ وإن اختلفا معنى (٢) يريد تشبيه لفظ (أفعل) فى التعجب بلفظ (أفعل) فى الأمر كما يشير الصبان (٣) .

ثالثا : توقع كلمة القافية اعتمادًا على حتمية ورود جزء منها وهو المشتمل على حروف القافية وحركاتها ، ويدعم هذا التوقع أمور بعضها صوتى وهو تكرار حرف الروى وحركته ، وبعضها نحوى ، وعندما نقول : « نحوى » فإن هذا يكون أيضا دلاليا ، لأن المعنى مترتب على استكمال عناصر الجملة ، واستدعاء المعنى بعضه بعضا يساعد على هذا التوقع ، وبعضها عروضى لأنه لابد من استكمال الوزن عند حد معين ، ففى قول شاعر الحماسة :

(١) انظر هذه الشواهد فى الأشموني : ٢١٤/٣ - ٢٢٠ .

(٢) السابق : ٢٢١/٣ .

(٣) انظر : حاشية الصبان فى السابق نفسه .

لو كنت من مازن لم تستبح إيلي بنو اللقيطة من ذهل بن شيبانا
إذا لقام بنصري معشر تُحشِنُ عند الحفيظة إن ذو لوثة لانا
قوم إذا الشر أبدى ناجذيه لهم طاروا إليه زَرَافَاتٍ ووُحْدانا
لا يسألون أخاهم حين يندبهم في النائبات على ما قال برُهانا
لكن قومي وإن كانوا ذوى عددٍ ليسوا من الشرّ في شيء وإن هانا
يجزون من ظلم أهل الظلم مغفرة ومن إساءة أهل السوء إحسانا
كأن ربك لم يخلق لخشيتِه سواهم من جميع الناس إنسانا (١)

فالمقابلة بين « زرافات » وهى الجماعات و « وُحْدانا » تستدعى كلمة « وُحْدان » ، وهذه الكلمة فى الوقت نفسه متوافقة مع القافية صوتيا ونحويا والمقابلة التركيبية بين « يجزون من ظلم أهل الظلم مغفرة » و « ومن إساءة أهل السوء إحسانا » تستدعى كلمة « إحسانا » واحتياج الفعل « لا يسألون أخاهم » والفعل « لم يخلق ... » إلى مفعول به ، والاحتياج إلى تكملة البيت وزنيا كذلك ، والتناسب الدلالى أيضا كل هذا يستدعى « برهانا » و « إنسانا » وهكذا .

رابعا : الوقف على كلمة القافية . والوقف يجعل كلمة القافية آخر كلمة مسموعة فى البيت ، ولذلك تكون أكثر الكلمات علوقا بالذهن وبقاء فى السمع ، فهى كلمة الصدى والرنين القابلة للترديد سواء أكانت كلمة القافية آخر جملة أم لا ، فهى آخر بيت - على كل حال - ، والشعر - وأعنى به شعر البيت - مبنى على أن البيت وحدة شعرية ، ولذلك كانت القوافى موقوفا عليها فى أصل البناء الشعرى .

خامسا : سلوك الشعر طريقا مغايرة فى الوقف على كلمة القافية سواء أكان ذلك باختيار الوقف على الحركة وإشباع هذه الحركة كما رأينا ، أم كان ذلك باجتزاء بعض كلمة القافية ، فهى مغايرة على أى نحو ، خاصة إذا لم تكن كلمة

(١) شرح ديوان الحماسة : ٢٣/١ - ٣١ .

القافية نهاية جملة . ومهما يكن من أمر فإن الوقف على كلمة القافية مغاير لطرق الوقف في غير الشعر ، ولذلك كان النحويون دائما في حديثهم عن أحكام الوقف وقواعده يستثنون الشعر .

وكل وقف لا يكون اختياريا ، ويقصد به معنى إضافي ، يأتي مخالفا للوقف الاختياري ، وحديث النحويين يكون عن الوقف الاختياري « وهو غير الذى يكون استثنائا ، وإنكارا ، وتذكرا ، وترغما » ^(١) فهذه أنواع من الوقف يقصد بها معنى يراد له « فالاستثنائي هو الواقع في الاستثنائات والسؤال المقصود به تعيين مبهم نحو : مَنُو وَمَنَا ومنى لمن قال : جاءنى رجل ، ورأيت رجلا ، ومررت برجل . وأيون ، وأيين لمن قال : جاءنى قوم ، ورأيت قوما ، ومررت بقوم .

والإنكارى هو الواقع في السؤال المقصود به إنكار خبر المخبر ، أو إنكار كون الأمر على خلاف ما ذكر ، فإن كانت الكلمة منونة كسرت التنوين وتعينت الياء مدّة ، نحو : أزيديني بضم الدال وكسر النون لمن قال : جاءنى زيد . وأزيديني بفتح الدال وكسر النون لمن قال : رأيت زيدا . وأزيديني بكسرها لمن قال مررت بزيد . وإن لم تكن منونة أتيت بالمدّة من جنس حركة آخر الكلمة نحو : أعمره ، وأعمره وأحذاميه لمن قال : جاءنى عمر ^(٢) ورأيت عمر ^(٢) ومررت بحذام .

والتذكرى هو المقصود به تذكر باقى اللفظ فيؤتى في آخر الكلمة بمدّة من جنس حركة آخرها نحو : قالوا وتقولوا ^(٣) وفى الدارى ، ولو قصد الوقف لا للتذكر لم يؤت بها . والترغى كالوقف في قوله :

أقلّى اللوم عاذل والعتابن

(١) شرح الأشموني : ٢٠٣/٤ .

(٢) جاءت هذه الكلمة في حاشية الصبان « جاءنى عمرو » و « رأيت عمرا » بإثبات الواو في الأولى والألف في الثانية . والصواب حذف الواو والألف لأن الكلمة (عمر) لا (عمرو) لأنه يقول قبلها بقليل : « وإن لم تكن منونة .. » و « عمر » هي غير المنونة لمنعها من الصرف .

(٣) وضعت أمام الواو ألف في الأصل والصواب حذفها حتى لا تلتبس بواو الجماعة .

بالتنوين المسمى تنوين الترم «^(١) والترنم أحد أنواع الوقف في الشعر^(٢) . فكل وقف غير عادى يؤدي إلى تغيير البنية ، وقد عدوا الوقف على القافية من أنواع الوقف غير الاختياري ، ولذلك فسلوك الوقف فيها مغاير على ما رأينا بعضا منه من قبل .

أما القافية المقيدة فإنها تحقق من هذه العناصر أربعة فحسب ، لأنها تفقد عنصر إطالة الحركة .

وقد يتحقق بعض هذه العناصر في غير الشعر كأن يحدث ذلك في السجع على سبيل المثال ، ومع ذلك يظل لهذه العناصر تفردا ودلالاتها الخاصة لأن عنصر « الوزن » يصبغها بسياق شعري خاص يجعل لها إيقاعاً متميزاً . والفرق بين الشعر والنثر في وجود هذه العناصر فرق كمى على كل حال بحيث إذا وجدت في النثر فإنها لا تمثل ملمحاً واضح التردد .

وإذا أردنا أن ندير الحديث على القافية في شعر التفعيلة « الشعر الحر » ودورها في بناء الجملة فيه ، فعلياً أن ننظر أولاً ما يتحقق لها من العناصر التي تحققت لها في شعر البيت .

إن الشعر الحرّ تحرر من الالتزام بالقافية وبعبارة أحد النقاد : « إن الشعر الحر قد حرر القافية من الوزن ، كما حرر الوزن من القافية »^(٣) والمقصود بتحرير القافية من الوزن أنها لم تعد نهاية ضرورية لكمّ متساو منظم من المقاطع الصوتية

(١) حاشية الصبان على الأشموني : ٢٠٣/٤ .

(٢) انظر : سيبويه : ٢٠٦/٤ حيث يقول : « وأما ناس كثير من بنى بنى تميم فإنهم يبدلون مكان المدة النون فيما ينون وما لم ينون لما لم يريدوا الترم أبدلوا مكان المدة نونا ولفظوا بتمام البناء وما هو منه كما فعل أهل الحجاز ذلك بحروف المد سمعناهم يقولون : يا أبنا علك أو عساكن .

وللعجاج : يا صاح ما هاج الدموع الذرفن . وقال العجاج : من طلل كالأخمي أنهنجن » وإذن التنوين الذى أشار إليه الصبان هو تنوين ترك الترم .

(٣) موسيقى الشعر العربى : ١٠٦ .

كما كان في البيت القديم ، والمقصود بتحرير الوزن من القافية أن الأبيات في الشعر الحر لم تعد ملزمة بالتساوى الكمى بحيث يمكن أن يطول بيت عن آخر أو يقصر عنه « وإذا كان تحرير الوزن من القافية يعنى طرح القافية طرحاً تاماً في بعض المقاطع فإن تحرير القافية من الوزن يعنى عدم الالتزام بموضع معلوم ترد فيه . وقد أتاح ذلك الفصل للشاعر فرصة صياغة القصيدة في أشكال أكثر شمولاً من البيت ، إذ إن البيت فقد اكتماله القديم وتفتت إلى وحدات متفاوتة الطول ، أشبه بالجميل الموسيقية التي يجب أن تلتئم في وحدات أكبر » ^(١) فقد فقدت القصيدة الحرة تكرار العناصر الصوتية التي تطرد في القصيدة كلها ، وفقدت بالتالى توقع كلمة القافية لأن هذه مرتبة على السابقة ، أما إطالة الحركة الأخيرة في كلمة القافية - إذا وجدت - فإننا نلاحظ أن معظم القوافي في الشعر الحر تلجأ إلى القافية المقيدة المردفة فهي تستبدل بطول المقطع الأخير (ص ح ح) المقطع (ص ح ح ص) وهذه سمة غالبية لا لازمة ، وأما الوقف عليها فهذا باقٍ مثل الشعر القديم ، أما مغايرة الوقف في الشعر الحر للنثر ، فإن الملاحظ أيضاً أن الوقف في الشعر الحر قد اقترب كثيراً من الوقف النثرى ، ولم تعد القصيدة الحرة تلجأ إلى مثل ما كانت تلجأ إليه القصيدة القديمة . فهناك أربعة عناصر - إذن - اختلفت بدرجات متفاوتة بين القافية في الشعر القديم والقافية في الشعر الحر ، ولم يبق مشتركاً بينهما إلا الوقف على القافية .

وإذا كانت غنائية الشعر القديم « شعر البيت » قد أسهم فيها إطلاق القوافي فإن الشعر الحر يحاول التخلص من هذه الغنائية عن طريق عدم التماثل في القافية سواء أكان ذلك في البنية المقطعية أم في تكرار حروف معينة في أواخرها . لقد تخلصت بعض قصائد الشعر الحر من القافية تماماً ، وكان ذلك مقصوداً من الشاعر أو - بعبارة أخرى - صيغت تجربته على هذا النحو ،

(١) السابق نفسه .

ففى قصيدة « مائدة الفرّح الميت » ^(١) لمحمد إبراهيم أبو سنة خلّو تام من القافية ،
وجاءت الأبيات متفرقة على هذا النحو :

ينبت ظلّى فى مرآة الحائط
ينبت ظلك فى مرآة السقف
نتواجه ، نجلس
نقتسم الصمت وأقداح الشاى البارد
تفصلنا مائدة الفرّح الميت
تتحرك فىنا أوراق خريف العام الماضى
تتعرى أغصان العزلة
وتتهمهم بين جوانحنا الأسئلة البلهاء
من أين ، وكيف ، لماذا
يضحك فى أعيننا الدمع
يتسلل برق أسود
يقلب مائدة الفرّح الميت
وتتقطّط فوق المائدة عظام الصمت

نجد كل بيت منفصلا عن الآخر ، وخلت الأبيات من أدوات الربط سوى
« وتتهمهم بين جوانحنا » « وتتقطّط فوق المائدة .. » حيث سبق كل منهما بحرف
العطف الذى هو لمطلق الجمع وهو الواو ، وخلا كل بيت من القافية المتكررة
فليس بين هذه الأبيات قافية واحدة جاوتها قافية أخرى فى بيت آخر « إن كل
ما فى الموقف يوحى بتصرم الصلات وانبتات الروابط وتقطعها ومن ثم جاءت
الجميل بدورها تعكس هذا الجو الثقيل ، بعدم ترابطها وانقطاع الصلات اللغوية

(١) الأعمال الشعرية : ٢٥٥ .

بينها » ^(١) ولم تتطابق فيها قافيتان ، واتجه كل بيت في طريق مخالف كما اتجه كل من المتكلم والمخاطبة إلى طريق مغاير . وهنا نجد أن انعدام القافية له دور في تشكيل جو القصيدة بحيث جاء تناز القوافي متجاوبا مع تناز طرفي العلاقة « المتكلم والمخاطبة » .

وثمة نمط آخر من فقدان القافية يتمثل في قصيدة حامد طاهر « من السجلات العسكرية » ^(٢) التي يرثى فيها الشاعر ابن أخيه الذي استشهد على شاطئ قناة السويس في حرب الاستنزاف . تكونت القصيدة من خمسة مقاطع ، نخلت الأربعة الأولى فيها من القافية ، وصاغها الشاعر صياغة تجعلها قريبة من السجلات العسكرية ، ولذلك حاول الابتعاد عن الخصائص الصوتية للشعر ليوهم بأنها من السجلات ، ولكنه جعل كل مقطع منها متاسكا متلاحما عن طريق الاتصال العروضي المستمر بحيث جاء كل مقطع منها في بيت واحد ، تقول القصيدة موجهة الخطاب إلى الشهيد :

الريح تعزف في ضلوعك غنوة الأفق البعيد ،
وأنت منكفىء تعد رصاص مدفعك العنيد ،
وقد تألق في محارك البروق ،
وأطرقت أنفاسك المتلاحقات إلى المدى
تشتم رائحة العدو
وتستشيط أسى إذا مرّ المساء بغير زاد .

ويعر قائدك الحبيب عليك تسأله
- متى تتحركون ؟

(١) عن بناء القصيدة العربية الحديثة : ٦٧ .

(٢) ديوان حامد طاهر : ١٠٦ .

وأنت نار للجواب ،
فلا يجيئك منه غير إشارة خرساء تعلن الانتظار
« ألا هلاكاً لانتظارك »
ثم يخطر الزميل بأن نوبتك انتهت .

” ” ”

وتعود ترقد تاركا عينيك تسرح في السماء
تشاهد الحدأ التي تعلو وتهبط ،
كم يريحك أن تعانق ذكريات صباك
حين أهبت يوماً بالرفاق ليرفعوك إلى هنالك
حيث قلب العش ، والحدأ الصغيرة
كيف لم تعلم بأنك حيناً أطلقتها كانت ستنمو
ثم ها هي في السماء الآن ترقب مصرعك .

” ” ”

وتركت أملك منذ شهر
كان عنف الداء قد أودى بنضرتها وأسلمها الفراش
تظل تسعل ، لم يعد يشفى الدواء ،
وحيناً ودعتها أحسست أن دموعه كانت بلون الثلج
قلت لأختك المخطوبة : اهتـمى بها !
سألتك أن تبقى قليلاً ،
- لم يعد في الوقت متسع
وللمت الحقيقية في هدوء .

هذه أربعة مقاطع من القصيدة ، كل مقطع منها يعد عروضياً بيتاً واحداً ،
لأن القافية التي يوقف عندها هي « بغير زائد » في البيت الأول و « انتهت »

فى الثانى ، و« مصرعك » فى الثالث ، و« فى هدوء » فى الرابع . وقد اتخذت القصيدة قالب القص الذى يسترجع مع هذا الشهيد لحظات من التحرق للمعركة ، ولحظات من الطفولة العابثة ، وتقيم مفارقة بين طفولة هذا الشهيد الذى ترك الحدأ الصغيرة تنمو وأفلتها فى الوقت الذى كان يستطيع إمساكها فيه ، وجعلنا ندرك أن أمته أيضا تركت العدو يستفحل وينمو هو الآخر حتى إنه يرقب مصارعنا جميعا ولم تصده وهو صغير غير قادر على التحليق ، وتسترجع أيضا لحظات إنسانية من العلاقة الحميمة بالأم المريضة التى أنهكها الداء وأودى بنضرتها ، ولعلها الأمة المريضة كذلك التى تحتاج إلى الشفاء والنهضة . وكل مقطع من هذه المقاطع ينتهى بجملة توحى بالنهاية « مرّ المساء بغير زاد » والزاد هنا هو حصيلة رصاص المدفع ، والذى يصيد قَدْ يصاد أيضا والجملة الأخيرة من المقطع الثانى هى « ثم يخطر الزميل بأن نوبتك انتهت » وانتهاء النوبة هنا مؤذن بانتهاء الدور المنوط به فى الحياة نفسها ، والجملة الأخيرة من المقطع الثالث تقترب أكثر من النهاية « ثم ها هى فى السماء الآن ترقب مصرعك » فالمصرع مترقب بين لحظة وأخرى و« لم يعد فى الوقت متسع ولملمت الحقيبة فى هدوء » - وهى الجملة الأخيرة من المقطع الرابع - استعدادا للرحيل المتوقع .

يأتى بعد ذلك المقطع الخامس وهو الأخير ، ونلاحظ أن الريح التى كانت تعزف فى أول القصيدة ، تعصف ، والأفق الذى كان مضمخا بعبير أغنية أخذ يزأر :

الريح تعصف هذه المره

والأفق يزأر هذه المره

استعدادا للوثبة الأخيرة القاضية ، وهنا تلجأ القصيدة إلى التقفية التى تخلت عنها طوال المقاطع السابقة ، وتقطر الكلمات تقطيرا ، ونحس بأن توافق القوافى يوحى بجو الندب والتفجع :

ورصاص مدفعك الصبور يضىء وجه الليل يفتح فيه ثغره

وانساب جرحك قطرة في إثر قطره
ورقدت ليلك شاهد ، والأرض حولك مكفهرة
لكنّ كف الصبح رشت فوق صدرك ألف زهرة

فالقصيدية التي تخلت عن القافية في مقاطعها الأربعة الأولى عادت إلى
التقفية والتزمتها في مقطعها الأخير ، وأدى فقدان القافية دور القصّ والتسجيل
فطالت الجمل بما يناسب عنوانها « من السجلات العسكرية » وطالت أيضا
التفعيلات في البيت الواحد ، كما أدت التقفية دور التّذب والتفجع على الميت
ورثاء هذا الشهيد ؛ ولذلك أضافت القافية إلى حرف رويّها الهاء الساكنة التي
توحى بانقطاع النفس من الحسرة .

وإذا كانت بعض قصائد الشعر الحر تسلك سبيل عدم التقفية لغاية
تنغيها ويمكن أن تتلمس من خلال تحليلها ، بحيث لا يكون عدم التقفية ذا دلالة
واحدة في كل قصيدة تختار ذلك ، فإن الكثير الغالب من قصائد الشعر الحر
تختار التقفية ، ولكنها تسلك سبيلا مغايرة - بالطبع - لنظام التقفية في القصيدة
التي من شعر البيت .

إن قصيدة شعر البيت عندما نوعت في القافية كان ذلك بنظام مخصوص ،
إذ كانت تلجأ إلى جعل كل بيتين أو ثلاثة أو أربعة أو خمسة أحيانا ، وأحيانا
أكثر من ذلك ، ذات قافية موحدة ، فصارت أشبه بعدد من المقطعات المتساوية
الأبيات في قصيدة واحدة . أما تنوع القافية في قصيدة الشعر الحر فإنه لا يتبع
نظاما مخصوصا يمكن توقعه ، ففي قصيدة بعنوان : « نهاية » لأحمد عبد المعطى
حجازي ^(١) نجد أربعة أنواع من التقفية ، وكل قافية منها أخذت ضربا مختلفا من
أضرب البحر الذي تنتمي إليه القصيدة وهو الرّمل ، يقول :

(١) ديوان أحمد عبد المعطى حجازي : ٣٢١ .

- ١ - ما الذى أبقت لنا الأيام حتى نتجلّد
- ٢ - وكلانا يخبر الآخر أن الحبّ مات
- ٣ - أى ساعات سرور ،
- نستعيد الآن ذكرها فنصمّد
- ٤ - لرياح اليأس والذل التى هبت علينا
- ٥ - فى هدوء الكلمات !

احتوى هذا المقطع على ثلاثة أنواع من القافية التى استعملت فى القصيدة تكرر منها نوعان « حتى نتجلّد » و « فنصمّد » و « أن الحبّ مات » و « فى هدوء الكلمات » وكلا النوعين قافية مقيدة غير أن الأولى « نتجلّد » مقيدة غير مردفة ، والأخرى مقيدة مردفة « مات » . وليس هناك أى ضمان بأن تتكرر إحداهما ، والشاعر عندما يكرر قافية من قوافى القصيدة الحرة يلتزم ما لا يلزمه ، ويحاول أن يجتذب إليه أذن مستمعه ومتلقيه . وفى المقطع الثانى من القصيدة يفتتحه بقافية جديدة غير القوافى الثلاث التى سبقت فى المقطع الأول ثم يترد إلى قافية المطلع ويكرر بعض قوافى المقطع الأول .

- ٦ - فجأة صرنا غريبين وحيدين نثير الشفقة
- ٧ - تلتقى أعيننا حيناً وتشرّد
- ٨ - ثم تترد بلا ذكرى كأثنا ما التقينا
- ٩ - وكأنا ما عرفنا ألم العودة فى الليل ،
- ببعض الذكريات
- ١٠ - فجأة صرنا عجوزين دخلنا فى طريق ضيقه
- ١١ - وتجاوزنا بلا قصد وصرنا
- ١٢ - خطواتٍ بعدها يصبح كلّ وحدّه فى الطرقات
- ١٣ - فجأة صرنا عدوين تعيسين ظهرنا
- ١٤ - كعبيد الزمن الغابر صلينا وجئنا

١٥ - لنلاقى حفتنا فى الحلقة

بدأ هذا المقطع بقافية جديدة « الشفقة » ، وانتهى بقافية مشابهة « الحلقة » فحصرت قافية القاف بحلقته الضيقة هذا المقطع فى دائرة مغلقة تؤدى إلى الاختناق والإحساس به ، فىأتى المقطع الأخير قصيراً جداً فيه قافية من قوافى المقطع الثانى وقافية من قوافى المقطع الأول ليربط بينهما :

١٦ - من ترانا يبدأ القول وينهى الجلسة المختنقة

١٧ - من ترى يعلن أن الوقت فات !

ومن الملاحظ أن القصيدة الحرة تقع فيما يعد عيباً فى القصيدة التى من شعر البيت ، وهو التضمين ، ولا يعد هنا عيباً بسبب أن القافية غير ملتزمة وإنما الإتيان بها إحساس من الشاعر بأدائها لوظيفة مغايرة لوظيفتها فى شعر البيت ، فالقافية هنا تقطع الجملة نحويًا لحساب التقطيع العروضى فجملة « فنصمد لرياح اليأس والذل التى هبت علينا فى هدوء الكلمات » وهى جملة واحدة توزعت على ثلاثة أبيات ، فجاء الفعل « فنصمد » قافية لبيت ، وفصل عنه الجار والمجرور اللذان يتعلقان به « لرياح اليأس » كما فصل الجار والمجرور « فى هدوء الكلمات » عن متعلقه وكون بيتاً وحده . وكذلك قطعت جملة « وسرنا خطوات » بحيث صار الفعل « سرنا » قافية لبيت ، وجاء نائب مفعوله المطلق فى أول البيت التالى له ، وكان من الممكن أن تكون كلمة « خطوات » قافية ، فتتجاوز بذلك قافيتان متاهلتان على هذا النحو :

وتجاوزنا بلا قصد وسرنا خطوات

بعدها يصبح كلُّ وحده فى الطرقات

ولو فعل الشاعر هذا لصار هذان البيتان متاهلتين فى عدد التفعيلات « مجزوء الرمل » وفى القافية ، ولكن الشاعر كسر هذا التماثل فى عدد التفعيلات وفى تجاوز القوافى ، ولم تتجاوز قافيتان متاهلتان فى هذه القصيدة على قصرها فى المقطع الواحد إلا مرة واحدة ، وقد فرت القصيدة من إغراء التماثل والتجاوز

عن طريق الثغرة التي فتحتها في جدار الجملة فجاءت الجملة مشعثة :

وتجاوزنا بلا قصد وسرنا

خطواتٍ ، بعدها يصبح كل وحده في الطرقات

إن الوقف على « وسرنا » قد يوهم بأن السير استمر طويلاً ويظل هذا الوهم ماثلاً في الذهن مدة السكتة التي تكون بين بيت وآخر ، فتأتى كلمة « خطواتٍ » بعد هذه السكتة الموهمة بالاستمرار لتفجأ القارئ بأن السير لم يكن إلا خطوات بعدها يصبح كلٌ وحده ، ومن جانب آخر لتتجاوب « سرنا » صوتياً ومعنوياً مع « ظهرنا » التي فصل عنها الجار والمجرور الواقع حالاً من فاعلها « ظهرنا كعبيد الزمن الغابر » فجاء الجار والمجرور في أول البيت التالى .

وإذا كانت القصيدة الحرة تفر من تماثل عدد التفعيلات وتجاوز القوافى في مواضع فإنها تسعى إلى تماثل عدد التفعيلات وتجاوز القوافى أيضاً في مواضع أخرى ، ويحدث ذلك في القصيدة الواحدة ، كما في هذه القصيدة :

فجأة صرنا عدوين تعيسين ظهرنا

كعبيد الزمن الغابر ، صلينا وجئنا

فهذان البيتان تماثلاً في عدد التفعيلات ، وتجاوزاً في القوافى . وإذا كان البيتان السالفان قد فرا من التماثل والتجاوز على حساب الجملة ، فإن هذين البيتين قد تماثلا وتجاوزا على حساب الجملة أيضاً ، إذ فصل الفعل « وجئنا » عما يتعلق به ، وهو « لنلاقى حتفنا في الحلقة » من أجل أن تصبح بيتاً مستقلاً ، وكان ممن الممكن عروضياً أن تصبح جزءاً من البيت السابق لو قال : « كعبيد الزمن الغابر ، صلينا وجئنا لنلاقى حتفنا في الحلقة » ولكن كونها بيتاً مستقلاً يجعلها خاتمة فاجعة غير متوقعة . ويفسخ تجاوز القوافى في هذا الموضع من القصيدة المجال لعدد من التوجيهات النحوية تؤدي إلى ثراء النص وخصوبة دلالاته ، فإن الأبيات الثلاثة الأخيرة للمقطع الثانى وهى :

فجأة صرنا عدوين تعيسين ظهرنا

٣ - ٣ - ٤ - ٤ - ٢ « وفي قصيدة قصيرة أيضا للشاعر بدر شاكر السياب بعنوان : « ليلة وداع » ^(١) نجده استخدم إحدى عشرة قافية في ثلاثة وثلاثين بيتا ، يقول :

- ١ - أوصدى الباب فدنيا لست فيها (١)
- ٢ - ليس تستأهل من عيني نظره (٢)
- ٣ - سوف تمضين وأبقى .. أى حسره ؟ (٢)
- ٤ - أتمنى لك ألا تعرفها (١)
- ٥ - آه لو تدرين ما معنى ثوائى فى سرير من دم (٣)
- ٦ - ميت الساقين محموم الجبين (٤)
- ٧ - تأكل الظلماء عيناى ويحسوها فمى (٣)
- ٨ - تائها فى واحة خلف جدار من سنين (٤)
- ٩ - وأنين . (٤)
- ١٠ - مستطار اللب بين الأنجم (٣)

- ١١ - فى غيد تمضين صفراء اليد (٥)
- ١٢ - لا هوى أو مغنم ، نحو العراق (٦)
- ١٣ - وتحسين بأسلاك الفراق (٦)
- ١٤ - شائكات حول سهل أجرد (٥)
- ١٥ - مدها ذاك المدى ، ذاك الخليج (٧)
- ١٦ - والصحارى والروابي والحدود (٨)
- ١٧ - أى ريش من دموع أو نشيج (٧)
- ١٨ - سوف يعطينا جناحين نردد (٨)

(١) ديوان بدر شاكر السياب : ٦٤٩ من المجلد الأول .

- ١٩ - بهما أفق الدجى أو قبة الصبح البهيج (٧)
 ٢٠ - للتلاق (٦)
 ٢١ - كل ما يربط فيما بيننا محض حنين واشتياق (٦)
 ٢٢ - ربما خالطه بعض التفافٍ ! (٦)
 ٢٣ - آه ، لو كنت - كما كنت - صريحة (٩)
 ٢٤ - لنفضنا من قرار القلب ما يحشو جروحه (٩)
 ٢٥ - ربما أبصرت بعض الحقد بعض السأم (٣)
 ٢٦ - خصلة من شعر أخرى أو بقايا نَعَم (٣)
 ٢٧ - زرعته في حياتي شاعره (١٠)
 ٢٨ - لست أهواها كما أهواك يا أغلى دم ساقى دمي (٣)
 ٢٩ - إنها ذكرى ، ولكنك غيرى ثاثره (١٠)
 ٣٠ - من حياة عشتها قبل لقانا (١١)
 ٣١ - وهوى قبل هوانا (١١)
 ٣٢ - أوصدى الباب غداً تطويك عني طائره (١٠)
 ٣٣ - غير حبّ سوف يبقى في دمانا (١١)
- فقد توزعت القوافي على الأبيات على هذا النحو : « ١ - ٢ - ٢ - ١ -
 ٣ - ٤ - ٣ - ٤ - ٣ - ٥ - ٦ - ٦ - ٥ - ٧ - ٨ - ٧ - ٨ -
 ٧ - ٦ - ٦ - ٩ - ٩ - ٣ - ٣ - ١٠ - ٣ - ١١ - ١١ -
 ١٠ - ١١ » ولعلنا نلاحظ خلخلة القوافي واعتمادها على المراوحة وعدم اطراد
 التجاور ، وتلاشي بعض الأنماط لتحل محلها أنماط أخرى ، وعدم الرجوع للأنماط
 الأولى ، كما أن النمط الذى يحظى بنسبة أكبر من التردد لا يزيد في هذه القصيدة
 على ستّ مرات ، ولا يقل نمط منها عن مرتين . ومع كل هذا التنوع الذى يخلف
 التوقع نجد أن نظام القوافي مثل النظام القديم تماماً في طريقة الوقف « دم - الأنجم -
 السأم - اليد » بل إنّ بعضها - شأن القافية - القديمة - يصرف الممنوع من
 الصرف ليتلاءم مع مثيله برغم عدم التجاور « شائكاتٍ حول سهل أجرد » .

وقد قامت القوافي في هذه القصيدة بدور بارز في تشعيث الجملة وتقطيعها نحوياً وتوزيعها على الأبيات كما في الأبيات من ٥ إلى ١٠ حيث توزعت جملة واحدة على ستة أبيات ، وفي الأبيات من ١١ إلى ١٦ ، وفي الأبيات من ١٧ إلى ٢٠ ، وفي البيتين ٢٣ و ٢٤ ، وفي الأبيات من ٢٥ إلى ٢٨ ، وفي الأبيات من ٢٩ إلى ٣١ ، وفي البيتين ٣٢ و ٣٣ .

وإذن التحرر من الالتزام بالقافية لم يؤدّ إلى عدم تشعيث الجملة بل يمكننا القول بأنه زاد من هذا التشعيث ، وكأن القصيدة الحرة تريد أن توفقنا على كلمات كثيرة في الجملة اتخذتها قوافي وأعطتها اهتماماً بالوقف عليها على نحو مغاير للوقف المعهود وأشعبت حركتها الأخيرة أحياناً لأداء هذه المهمة الدلالية .

وهناك نمط آخر من القافية في الشعر الحر ، نجد القافية ملتزمة في آخر كل بيت ، ولكن البيت يطول جداً بحيث يكون مقطعاً من القصيدة ، وقد يكون جملة واحدة في الوقت نفسه ، ويصبح دور القافية في مثل هذه القصائد هو الإشارة إلى نهاية المقطع ، وتشابه النهايات . وتمثل القصيدة في هذه الحالة عدداً من الدورات التي تبدأ وتنتهي بالنهاية نفسها ، ومن هذا النوع قصيدة « صلاة » لأمل دنقل وقد سبق تحليلها ^(١) ، وقصيدة لصالح عبد الصبور بعنوان : « توافقات » ^(٢) يقول في مقطعها الأول :

يعتريني المزاج الرمادى حين تصوير السماء رمادية ، حين تدبّل
شمس الأصيل ، وتهوى على خنجر الشجر النقط الشفقية تنزف
منها تموت بلا ضجة ، ويوارى أضالعه العاريات التراب الرميم .

وقصيدة أخرى للشاعر محمود درويش من ديوانه : « أعراس » بعنوان :
« وتحمل عبء الفراشة » ^(٣) يقول فيها :

(١) يُرجى مراجعة صفحة : ٦٢ وما بعدها في الفصل الأول من هذا الكتاب .

(٢) ديوان شجر الليل : ٦٥ .

(٣) ديوان أعراس : ١٠١ .

ستقول لا وتمزق الألفاظ والنهر البطيء ستعلن
 الزمن الرديء وتختفى في الظل . لا - للمسرح اللغوي .
 لا - لحدود هذا الحلم - لا للمستحيل .
 تأتى إلى مدن وتذهب سوف تعطى الظل أسماء القرى
 وتحذر الفقراء من لغة الصدى والأنبياء وسوف تذهب
 سوف تذهب ، والقصيدة خلف هذا البحر والماضى
 ستسرح هاجسًا فيجىء حراس ، راغ العاجزون الساقطون
 من البلاغة والطبول .

والقصيدة أربعة عشر مقطعاً على هذا النحو كل منها ينتهى بقافية لامية
 مقيدة مردفة .

والقافية فى هذا النوع من القصائد - كما لاحظت - تكون نهاية لجملة
 أيضاً فى الوقت الذى هى فيه نهاية لمقطع شعري من القصيدة يكون بيتاً طويلاً ،
 ولا تعمل القافية هنا على تجزئ الجملة وتشعبيها وتوزيع بعض وظائفها على عدد
 من الأبيات ، ولذلك تأخذ القصيدة طابع النثر الموزون إن صح التعبير .

وقد كان هذا النمط من الشعر ممهداً لنمط آخر منه تمضى فيه القصيدة
 مسترسلة من أولها إلى آخرها دون وقفة واحدة فى أثنائها ودون قافية واحدة ، ومع
 ذلك يوزع الشعراء القصيدة على أسطر معتمدين على علامات الترقيم ، وتتصل
 الجمل وتتفصل ، وتسقط الروابط اللغوية بينها فى أحيان كثيرة ، ويترك التوقف فى
 مواضع منها إما لحرية القارئ حيث يكون وقفه فى هذه الحالة وقفا اضطرارياً ،
 وإما استجابة لنهاية السطر الذى لا يمثل نهاية لبيت شعري ، لأن القصيدة - فى
 هذه الحالة - تصبح كلها بيتاً واحداً ، ومن هذا الضرب من الشعر قصيدة بعنوان :
 « اشتباك بالمدينة » ^(١) للشاعر الشاب فولاذ عبد الله الأنور ، يقول فيها :

(١) فى ديوانه شارات الجند المنطفة : ٢٧ (الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٧ م) .

هذا صباح ليس ملكك يا فتى ،
 نشوى - بدون بداية أخرى - ،
 تطلّ عليك في الزمن السفية ،
 وأنت وجهك للجنوب ،
 رسالة أخرى إلى أبويك لم ترسل ،
 يَحُطُّ على حذائك زورقان من الشمال ،
 على جبينك طائران من النوارس ،
 ها هو المتوسط النائي ،
 يمدّ يديه للوجه الجنوبي المقامر ،
 هل ستهدأ ثم تركز للهوى البحرى ؟

إلخ .. وتستمر القصيدة على هذا التواصل حتى آخرها . ولا يمكن النظر
 إلى آخر كل سطر على أنه قافية ، لأن معنى هذا أن بيتا جديداً يبدأ بعدها .
 ولو أخذنا بهذه النظرة لاحتلت القصيدة عروضيا اختلالا كبيرا .

إن هذا الضرب من الشعر الحر الذى تخلصت فيه القصيدة من القافية
 تماما يختلف عن الضرب الأول من زاوية أن الضرب الأول الذى سقنا له مثالا من
 شعر محمد إبراهيم أبو سنة فى قصيدته : « مائدة الفرح الميت » تعتمد فيه
 القصيدة على البيت فهى مكونة من عدد من الأبيات ، وإذن فيها قوافٍ غير
 موحدة لأن كل بيت بقافية ، وأما هذا الضرب الأخير فإن القصيدة كلها تعد
 عروضيا بيتا واحداً مهما طالت ، وقصيدة : « اشتباك بالمدينة » برغم طولها
 (احتلت ست صفحات من ٢٧ إلى ٣٣) بيت واحد لا ينتهى إلا بآخر كلمة
 فى القصيدة .

لقد رصدت أربعة أنواع من قصائد الشعر الحر ، تعامل كل منها مع
 القافية بطريقة مختلفة عن الآخر ، فهناك نوع تخلصت قصائده من القافية تماما ،
 وهناك نوع اختارت فيه القصيدة عدم التقفية فى جزء كبير منها وقفّت جزءاً منها

وقد فَصَّلَت القوافي جمل القصيدة برغم حرصها على الترابط النحوي من حيث استخدام أدوات العطف ، والضمائر العائدة ، يقول :

لم يك يوماً مثلنا يستعجل الموت
لأنه كل صباح كان يصنع الحياة في التراب
ولم يكن كدأبنا يَلْعَطُ بالفلسفة الميتة
لأنه لا يجد الوقت
فلم يمل للشمس رأسه الثقيل بالعذاب
والصخرة السمراء ظلّت بين منكيه ثابتة ^(١)
كانت له عمامة عريضه تعلو
وقامة مديدة كأنّها وثنْ
ولحية الملح ^(٢) والفلفل لونها
ووجهه مثل أديم الأرض مجدور
لكنه والموت مقدور
قضى ظهيرة النهار ، والتراب في يده
والماء يجري بين أقدامه
وعندما جاء ملاك الموت يدعوه
لَوْن بالدهشة عيناً وفماً
واستغفر الله
ثم ارتقى
والفأس والدرّة في جانبه تكوّما

(١) عددت (ثابتة) مع القافية ذات النقط ٣ (الميتة) برغم أن (ثابتة) مؤسسة و (الميتة) غير مؤسسة لأنّ كليهما لا تحظى بتردد في القصيدة ، واتفاقهما في التاء المفتوحة والهاء الساكنة بعدها يجعلهما قريبين ولذلك كرر الشاعر الأنماط « ١ - ٢ - ٣ » بالترتيب نفسه .
(٢) لاهد من نطق كلمة (الملح) بقطع الهمزة من أجل الوزن .

وجاء أهله وأسبلوا جفونَهُ
وكفنوا جثمانه وقبلوا جَبِينَهُ
وغيبوه في التراب ، في منخفض الرمال
وحدقوا إلى الحقول في سكينَةٍ
وأرسلوا تنهيدة قصيرة قصيرة
ثم مضوا لرحلة يخوضها بقريتي الصغيره
من أول الدهر الرجال
من أول الزمان حتى الموت في الظهيرَة

ونلاحظ أن الوقف على القوافي هنا لا يختلف عن الوقف في القصائد
القديمة (لاحظ الوقف على « الموت » و « الوقت » و « تعلقه » و « يدعو »
و « مجدور » و « مقدور » و « الله ») ونلاحظ حرصا على التقفية يؤدي أحيانا
إلى ارتكاب ما يخالف قواعد اللغة ، ويظهر ذلك في عدم إلحاق الفعل « تكوما »
علامة تأنيث مع أن فاعله ضمير يعود على مؤنث ، ويظهر الحرص على التقفية
أوضح ما يكون في فصل أجزاء الجملة من أجلها بحيث توزعت الجملة الواحدة
على أكثر من بيت كما في قوله :

لكنّه والموت مقدورُ
قضى ظهيرة النهار والترابُ في يده

حيث فصل بين ركني الجملة الإسناديين (اسم لكنّ وخبرها) من أجل
أن تتجاوب « مقدور » مع « مجدور » في البيت السابق ، وكان بوسعه أن يجعل
هذين البيتين بيتًا واحدًا « لكنه والموت مقدور قضي ظهيرة النهار والتراب في يده » ،
وكذلك في قوله :

وعندما جاء ملاك الموت يدعوهُ
لَوْن بالدهشة عينًا وفما
واستغفر الله

ثم ارتقى

والفأس والدرة في جانبه تكوّمًا

فهذه جملة واحدة شعّث أجزاؤها من أجل القافية فالفعل « يدعوه » يتجاوب صوتيًا مع « تعلوه » ، ولفظ الجلالة « الله » يتجاوب مع « لونها » وكذلك « فما » و « ارتقى » و « تكوّمًا » قافية مكررة في داخل الجملة الواحدة . وقد فصل الفعل من فاعله أيضا في قوله :

ثم مضى لرحلة يخوضها في قرىتي الصغيرة
من أول الدهر الرجال

حتى تتجاوب « الصغيرة » مع « قصيرة » في البيت السابق ، وتتجاوب « الرجال » مع « الرمال » في :

وغيبوه في التراب في منخفض الرمال

لا أريد أن أقول بهذا إن القصيدة لا تهدف إلى شيء من هذا التوزيع الجملى إلا إلى التهية للقافية فحسب ، فهذا تبسيط مخلّ للشعر ، ولكن النصّ الشعريّ بالطريقة التي يرد بها يصبح مقصودًا ، ويصبح ذا دلالة خاصة ، وعلينا أن نفسره من خلال هذا الشكل الذي اختاره وارتضاه ، لأن إعادة ترتيبه على ما تقتضيه قواعد صياغة الجمل أو على ما يوجبه النظام المنطقي يعد خروجًا بالنصّ عن أن يكون شعرًا ، فإنّ للشعر انتقاءه الخاص ، ونظام ترابطه الخاص ، ومن هنا فإن القافية تساعد على التشابه الصوتي الذي لا يوجد في النثر ، أو - بعبارة أخرى - الذي لا يعد من بنية النثر . إن « الشعر مثل النثر يتكون من مجموعة من الأقوال ، ويتألف من كلمات مختلفة صوتيًا ، ولكنه يطبق مجموعة من أنظمة التشابه الصوتي على خط من التخالف الدلالي - وهذا من نتائج الوزن

بطبيعة الحال - وهو بهذا الاعتبار فحسب بيت من الشعر ^(١) وبذلك يظهر لنا أن أنماط الشعر الحر التي حاولت الابتعاد عن القافية بشكل ما إنما تحاول أن تقيم أساسها الشعريّ على قواعد تبتعد عن « التشابه الصوتي » نوعاً ما من الابتعاد ، وتحاول أن تعوض هذا الجانب بالاهتمام بالجانب الدلاليّ .

الفصل الثالث الجملة والبيت الشعري

حول المصطلح :

مصطلح « البيت » في الشعر العربي كان مصطلحا واضح الحدود والملاح ؛ لأنه يدل على عدد متساوٍ من المقاطع الصوتية الموزعة بطريقة مخصوصة في العروض على مجموعات تسمى التفعيلات ، ينتهى نصفها الأول بتفعيلة تسمى « العروض » في البيت ، وينتهى نصفها الثانى بتفعيلة تسمى « الضرب » . وكل بيت متساوٍ مع ما يليه إيقاعيا فى القصيدة ، ويُختم كل بيت بقافية موحدة مع بقية القوافى فى القصيدة ؛ ولذلك كان البيت هو « وحدة » القصيدة بحيث يقال إن هذه القصيدة أو تلك تتألف من عدد كذا من الأبيات . والقصيدة بهذا الاعتبار كانت مجموعة من الدوائر المقطعية المعينة ؛ ومن هنا جاز أن يطلق على هذا النوع من الشعر « شعر البيت » ، ويعنى هذا المصطلح الشعر الذى تقوم وحدته المتساوية مع بقية وحدات القصيدة على « البيت » .

ولما ظهر ذلك النوع من الشعر الذى شاعت تسميته باسم « الشعر الحر » اضطرب فيه مصطلح « البيت » ولم يستقر بعد على حال سواء أكان ذلك من قبل الشعراء أنفسهم أم من قبل الدارسين ، فلم يستقر للشعر الحر نظام يحتذيه الشعراء فيما يتعلق بمقابل البيت ، فما يقابل البيت قلق ، إذ يحرص بعض الشعراء فى بعض قصائدهم على توزيع قصيدته كتابةً على أسطر بحيث يكون كل سطر منها عددا من التفعيلات يزيد فى بعضها أو ينقص عن الآخر ، ولكن القارئ يشعر أن كل بيت موزونٌ بمقابلته بعدد من التفعيلات ، وينوع فى القافية على النحو الذى سلف فى الفصل السابق . وبعض الشعراء يوزع الأسطر بحيث تستقيم الجملة نحويا ، ولا تستقيم عروضيا إلا إذا وصل القارئ السطر بالذى يليه من الأسطر ، ويسمون هذا بطريقة « التدوير » وقد رأينا أن بعض القصائد تستدير بهذا المفهوم من أولها إلى آخرها ، وبعض القصائد تطيل مجموعة التفعيلات حتى تكون مقطوعة متصلة تنتهى بقافية أحيانا . وبعض الشعراء يوزع

الكتابة لا يراعى الجملة النحوية ولا العروض بحيث يظن من لا دراية له أن القصيدة مختلفة عروضيا .

والملاحظ أن شعراء الشعر الحر لم يفلحوا حتى الآن في إنشاء نظام مستقر لطباعة القصيدة ، وكل منهم يتبع طرقا متعددة يصعب معها تصنيفها ورصد أساليبها ، وقد أصابهم جميعا حمى التجديد حتى أدّى ذلك إلى عدم رسوخ قوالب ثابتة في عقول الناشئة فاضطرب عندهم ميزان الشعر وضاعت ملكته .

وقد قابل اضطراب الشعراء في مقابل البيت اضطراب مماثل لدى الدارسين ، فبعضهم يسمى مقابل البيت « سطرًا » وبعضهم يقيد السطر فيسميه « السطر الشعري » ، وبعضهم يسميه « شطرًا » وبعضهم يسميه « بيتًا » وبعضهم يخلط بين هذه التسميات جميعا في معالجته ^(١) .

ويمكن القول أيضا بأن الدارسين لم يفلحوا في وصف ظاهرة الشعر الحرّ الذى اختلفوا في مصطلحه نفسه ، وجعلوه في مصطلحاته عالية على الشعر القديم برغم تحرره من كثير منها ، وكان ينبغى أن تواكب حركة الشعر الحر حركة نقدية مماثلة تصفه من خلال أساليبه وأنماطه ولعل الشعراء بتجديدهم المستمر قد ساعدوا على عدم استقرار أنماط الشعر الحر حتى يمكن وصفها وصفا صحيحا .

إن التسمية بالسطر غير دقيقة ، لأن السطر وحدة كتابية فقط تطلق على كل ما يشغل سطرا في النثر أو الشعر ، ولكنها تكاد تختص بالنثر ، والقصيدة الحرة قد يشغل كل جزء منها سطرًا أو بعض سطر ؛ فلا يكون السطر في حالة نقصانه معبرًا عما يشغله من الشعر تعبيرًا دقيقًا ، فهو ليس وحدة شعرية في هذه الحال .

(١) انظر في هذا على سبيل المثال : نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر : ٩٣ ، والدكتور شكرى

محمد عياد : موسيقى الشعر العربى : ١٠٧ ، ١١٩ - ١٣١ ، الدكتور على عشرى زايد : عن بناء القصيدة العربية الحديثة : ١٧٩ - ١٩٩ .

والتسمية بالسطر الشعري تسمية غير دقيقة كذلك ، لأنها لا تخص الشعر الحر ، فالبيت في الشعر القديم سطر شعري أيضا ، وليس هناك مسوغ لأن يسمى أحدهما بيتا ، وأن يسمى الآخر سطرًا شعريا .

والتسمية بالسطر تسمية غير دقيقة أيضا مع أن التي أطلقت هذه التسمية وعللتها رائدة من رواد الشعر الحر ، ودراسته أيضا ، وهي الشاعرة نازك الملائكة التي تسمى شعر البيت أسلوب الشطرين وتسمى الشعر الحر أسلوب الشطر الواحد وترى أن هناك فارقين بينهما لابد أن نلتفت إليهما :

الأول : أن القافية ، سواء أكانت موحدة أم لا ، ترد في نهاية كل شطر من الشعر ذي الشطر الواحد ، على حين ترد في آخر الشطر الثاني من البيت في أسلوب الشطرين . ومعنى هذا أن الشطر الأول من البيت يعنى من القافية في حين يتمسك كل شطر من الشعر الحر بها لأنه شعر ذو شطر واحد .

الثاني : أن الشطرين في البيت لا يتساويان تساويا عروضا وإنما قد يباح في الشطر الأول ما لا يباح في الثاني ، ومن ثم فإن قصيدة الشطرين تحتاج أحيانا إلى تشكيلتين اثنتين (تسمى الشاعرة نازك الملائكة العروض وهي آخر تفعيلة في الشطر الأول ، والضرب وهو آخر تفعيلة في الشطر الثاني تشكيلة) تجريان على نسق ثابت بحيث ترد التشكيلة عينها في صدور الأبيات ، والتفعيلة الأخرى في الأعجاز . وهذه الحرية حرية إيراد تشكيلتين غير مباحة في الشعر الحر لأنه ذو شطر واحد (١) .

وأرى أن هذه التسمية غير دقيقة ، لأن الشطر مصطلح محدد الدلالة في الشعر القديم ، ويعنى نصف البيت ، وفي إطلاقه على ما يقابل البيت تعسف ، وتصبح القصيدة الحرة معه مكونة من أشطار لا تكتمل .

(١) انظر : قضايا الشعر المعاصر : ٩٣ .

وتبقى التسمية بالبيت ، وهى تسمية غير دقيقة كذلك ، لأن البيت مصطلح محدد الدلالة فى الشعر القديم ، وهو يعد وحدة القصيدة ، ولذلك تتساوى جميع الأبيات فى القصيدة ، وكل بيت مكون من شطرين فى الوزن التام والمجزوء ، وللبيت عروض وضرب لهما مواصفات خاصة ، ومن خلال تنوعهما يتنوع إيقاع البحر الواحد وتتعدد صوره ، وكل بيت ينتهى بقافية موحدة مع جميع أبيات القصيدة فى القصائد ذات القافية الموحدة ، أو تتفق مع أبيات المجموعة سواء أكانت ثنائية أم ثلاثية أم رباعية فى القصائد التى تنوع فى القافية فى العصر الحديث . وكل هذه الخصائص والسمات لا تتوافر فى مقابل البيت فى الشعر الحر ، ولذلك قلت إن هذه التسمية غير دقيقة ، وتبقى مشكلة اختيار تسمية لما يقابل البيت فى القصيدة الحرة .

إن التسمية بالقصيدة فى الشعر الحر لم تصادفها صعوبات كالتى تصادف مقابل البيت ، ولكننا إذا بحثنا عن وحدة القصيدة الحرة ، لا نجد لها وحدة متساوية مع غيرها ، حتى « التفعيلة » لا تعد وحدة للشعر الحر لأنها لا تتساوى غالباً فى مواضع القوافى منها فمثلاً فى قول أحمد عبد المعطى حجازى فى قصيدة « مسافر أبداً » (١) :

أعبر أرض الشارع المزحوم لا توقفنى العلامة
أثير حيثما ذهب الحب والبغض ،
وأكره السامة .

أدفع رأسى ثمناً لكلمة أقولها
لضحكة أطلقها
أو ابتسامة .
أسافر الليلة فجأة
ولا أرجو السلامة .

(١) ديوان مراثية العمر الجميل (ضمن ديوان أحمد عبد المعطى حجازى) : ٤٦١ - ٤٦٣ .

أعبر تحت الناطحات ، تحت ظل المركبات .
 بما تبقى في فؤادي من ثبات
 وفي خيالي من وسامة
 أمسح هذه المناظر المقامة
 حتى يلوح مأمنى في القاع
 رطبا متكسّر الشعاع
 ويصهل الجواد عالكاً لجامه

• • •

أعبر أرض المدن السماء
 بادى الجهامه
 أطفو على ليلاتها الزرقاء أشدو في الطريق
 أمنح قلبي كل يوم لفتاة
 أو صديق
 لكننى آلى الإقامة

• • •

تغربنى بالحب يا صديقتى !
 فمن ترى يضمن لى موتا بلا ندامه
 ومن ترى
 يضمن لى فى هذه المدينة القيامة !
 نجد مجموعة التفعيلات التى تنتهى بقافية تكررت أكثر من غيرها
 لا تتساوى فيها التفعيلة التى تقابلها تفعيلة الضرب فى القصيدة القديمة . وقارن
 مثلاً :

أعبر أر / ض الشارع أَلْ / مزحوم لا / توقفنى أَلْ / علامة
 مفتعلن مستفعلن مستفعلن مفتعلن / مُتَفَعِّل

أثير حَيْ / ثما ذهب / ت الحب وأل / بغض وأك / ره السامة
 متفعّلن متفعّلن مستفعّلن متفعّلن متفعّلن
 أعبر تح / ت الناطحا / ت تحت ظل / ل المركبات
 متفعّلن مستفعّلن متفعّلن مُستَفْعَلان

فهذه ثلاثة تنويعات في مقابل « الضرب » بعضها لا يستعمل مطلقا في الشعر القديم ، وقد سميت نازك الملائكة هذه الظاهرة تنوع « التشكيلية » وعابتها على الشعر الحر .

إن وجود القافية - مع تنوعها واختلاف التفعيلة التي تحتوى عليها أحيانا عن مقابلتها - يجعلنا نقول إن هذه القصيدة مقسمة إلى أجزاء ، كل جزء منها ينتهى بقافية سواء أكانت هذه القافية موحدة أم لا ، ولابد من تسمية هذا الجزء غير المتساوى في عدد تفعيلاته مع الجزء الآخر ، ولعلنا نلاحظ أن الشاعر اختار طريقة كتابة القصيدة - وقد التزم بالوضع الذى اختاره - بحيث لا يمثل السطر فيها أحيانا « مجموعة تفعيلات تنتهى بقافية » ، فكتب مثلا :

أثير حيثما ذهب الحب ، والبغض
 وأكره السامة

على سطرين مع أن هذين السطرين « مجموعة تفعيلات تنتهى بقافية » وكذلك فعل مع :

أسافر الليلة فجأة
 ولا أرجو السلامة .

ومع :
 أعبر أرض المدن الشماء ،
 بادئ الجهامة .

وبعض الأسطر كذلك لا تمثل جملة واحدة ، بل إن الجملة الواحدة تنوزع على سطرين أو أكثر كما في قوله : « أعبّر أرض المدن السماء باديّ الجهامة » وفي قوله :

حتى يلوح مأمنى في القاع ،
رطباً متكسّر الشعاع .

وهناك بالطبع بعض الأسطر التي يمثل كلّ منها « مجموعة تفعيلات تنتهى بقافية » ويعد جملةً في الوقت نفسه مثل :

أعبّر أرض الشارع المرحوم لا توقفنى العلامة

ومثل :

أطفو على ليلاتها الزرقاء أشدو في الطريق

في هذه المرحلة لا تهمنا الجملة بمحدودها ، ولكن يهمننا « مجموعة التفعيلات التي تنتهى بقافية » وقد رأينا أنها قد تمثل جملة أو لا ، وقد تكتب على سطر واحد ، وقد تكتب على أكثر من سطر ، وقد تتساوى تفعيلاتها الأخيرة مع آخر تفعيلة في مجموعة أخرى وقد لا تتساوى ، وقد تتحد قافيتها مع قافية أخرى وقد لا تتحد ، وقد تتساوى في عدد تفعيلاتها مع مجموعة أخرى وقد لا تتساوى . المهم أن هناك « مجموعة تفعيلات تنتهى بقافية » تتكون القصيدة من عدد منها ، وتمثل كل منها وحدة من وحدات القصيدة ، صحيح أن الوحدة هنا غير متساوية في الطول أو في القافية ، ولكنها متماثلة في التكوين ، فإذا قلنا مثلاً : إن هذا المنزل تسكنه عشر أسر فليس من اللازم أن تكون كل أسرة متساوية في عدد أفرادها مع الأسرة الأخرى ، ولكن مفهوم الأسرة متحقق من وجود زوجين وأولاد مثلاً ، وإذا قلنا : إن هذه الأسرة مكونة من ستة أشخاص فليس ضرورياً أن يتساوى أفرادها طولاً ووزناً وسناً ونوعاً وغير ذلك ولكن مفهوم « الشخصية » متحقق في كل منهم ، فكذلك في القصيدة الحرة نجد أنها مكونة من « مجموعات من التفعيلات كل منها تنتهى بقافية » كما أن القصيدة القديمة كذلك ، ولكن « مجموعة التفعيلات »

في القصيدة القديمة متساوية تمامًا ، وهي ليست كذلك في القصيدة الحرة . نحن نسمى هذه المجموعة المتساوية من التفعيلات في القصيدة القديمة « بيتا » ولا أجد غضاضة في تسمية نظيرتها في القصيدة الحرة « بيتا » كذلك برغم عدم دقة التسمية ، فالبيت في القصيدة الحرة هو مجموعة التفعيلات التي تنتهى بقافية أيًا ما كان عدد التفعيلات ، وأيّا كان نوع القافية ، وسواء أُكْتُب على سطر واحد أم على عدة أسطر ؛ ومن هنا نستطيع أن نقول إن قصيدة حجازي السالفة مكونة من عشرين بيتًا ، نُحددّها بقوافيها برغم كتابتها على خمسة وعشرين سطرًا ، ومن هنا أيضًا سيكون تعاملنا مع مصطلح « البيت » في شعرنا العربى بنوعيه مع ملاحظة الفارق بين مدلوليه في النوعين .

وليس معنى هذا أن نستخدم - كما هو شائع - جميع المصطلحات الخاصة بالبيت في الشعر القديم بدلالاتها ، في الشعر الحرّ ؛ لأن كثيرًا منها فقد دوره مثل : « صدرالبيت » أو « شطره » و « عجزه » ومثل : « المشطور » و « المنهوك » و « المجزوء » و « التام » ، و « التدوير » و « التصريع » . هذه كلها مصطلحات لم يعد الشعر الحر في حاجة إلى استخدامها ، وإن كان بعض الباحثين يستخدم مصطلح « التدوير » مع أنهم يؤكدون أن القصيدة الحرة لا يقع فيها التدوير ولكن مصطلح « التدوير » أصبح يطلق في القصيدة الحرة على ظاهرة شاعت شيوعاً كبيراً في المرحلة الأخيرة وهذه الظاهرة هي اتصال أبيات القصيدة بعضها ببعض حتى تصبح القصيدة بيتاً واحداً أو مجموعة محدودة من الأبيات المفرطة الطول ^(١) ويستدرك الدكتور على عشرين على نفسه قائلاً : « وصحيح أن البيت الحرّ ليس له طول محدد يمكن القول إن هذا البيت أو ذاك تجاوز هذا الطول المحدد » ^(٢) ثم يعود فيستدرك على نفسه أيضاً ويضع حدًا للبيت الحر الذي قال عنه إنه ليس له طول محدد فيقول : « ولكن البيت الذى يزيد طوله

(١) عن بناء القصيدة العربية الحديثة : ١٩٢ .

(٢) السابق : ١٩٣ .

في العادة بصورة غير مألوفة عن أطول صيغ شكله الموروث يعتبر بيتا مدورا ، فالبيت المدور في وزن المتقارب مثلا هو الذي يتجاوز طوله ثمانى تفعيلات بشكل واضح « ^(١) ويقول بعد هذا مباشرة : « وإن كان التدوير في القصيدة الحرة في العادة لا يطلق إلا على القصيدة التى تطول أبياتها بشكل غير مألوف حتى يصبح كأنه مجموعة من الأبيات المتصل بعضها ببعض ، بل إن بعض القصائد الحرة في المرحلة الأخيرة قد أصبحت بيتا واحدا متصلا لا ينتهى - عروضيا - إلا مع نهاية القصيدة ، ولا يشتمل على أية وقفات عروضية يقف عندها القارئ ليلتقط أنفاسه » ^(٢) وهذا التردد يكشف عن عدم تحديد هذا المصطلح في الشعر الحر لأنه في حقيقة الأمر لا وجود له ، ولا ضرورة إليه ، والقول بالتدوير في الشعر الحر مسألة أوجدتها طريقة بعض الشعراء في الكتابة أو طباعة قصائدهم ، والأصل في الشعر - كما تقول نازك الملائكة - أن يطبع بحسب وزنه وتفعيلاته ، فيقف الطابع عند نهاية « الشطر العروضى » وهذا القانون يسرى على الشعر في العالم كله ، فحيثما وجد الشعر كان وزنه هو الذى يتحكم في كتابته ، وتعلل هذا بأننا لا نقف بحسب مقتضيات المعانى ، وإنما نقف حيث يبيح لنا العروض ، ولذلك كان القدماء يشطرون الكلمة شطرين لمجرد أن يقفوا في آخر الشطر كما في كلمة (اليمنى) في قول الشاعر :

وبعيد المجيد شلت يدى اليمـنى وشلت به يمين الجود ^(٣)

وتقرر بعد هذا أن شعراء الشعر الحر يرتكبون - على حد قولها - إساءتين :

أولاهما : أنهم يقعون في التدوير في الشعر الحر مع أنه ممتنع فيه لأنه شعر ذو شطر واحد ، وثانيتها : أنهم بالإضافة إلى خطيئة التدوير يقسمون الشطر إلى أشطر على أساس المعنى ، مع أن الشطر في العروض وحدة موسيقية وينبغى

(١) السابق : ١٩٣ .

(٢) السابق : ١٩٣ .

(٣) قضايا الشعر المعاصر : ١٦٢ ، ١٦٣ .

أن يفصل بينها وبين أية وحدة أخرى فصلا ملحوظا بترك فراغ على الورق ^(١) .
ولعلنا على ذكر بأن نازك الملائكة تطلق على « البيت » في الشعر الحر « شطرًا » .
وما قالت هـنا يؤكد ما أقرره وهو أنه لا حاجة إلى استخدام مصطلح التدوير في
الشعر ، ويؤكد ما ذكرته هـي أنفاً من أن القضية تتعلق بالكتابة . هل مجرد أن
« الشطر » الواحد إذا كتب على عدة أسطر بدلاً من سطر واحد يصبح عددًا
من « الأسطر » ويصبح مدورًا ؟ وهل قول خليل حاوي :

أنا في انتظار المعجزة

من أين ؟

لا أدري ولكنى هنا ألتاث

يوجعنى انتظار المعجزة

إذا كتبه على سطر واحد :

« من أين لا أدري ولكنى هنا ألتاث يوجعنى انتظار المعجزة »

يسلم من إساءة التدوير وتقسيم الشطر ؟ ولماذا لا يقال مثل هذا للشعراء
الذين ينظمون من الشعر القديم ثم يطبعون قصائدهم موزعة بطريقة كتابة الشعر
الحر فيتوزع البيت الواحد على عدد من الأسطر ؟

إن « التدوير » غير موجود في الشعر الحر ولا حاجة إليه في معالجته ما دما
نسلم بأن البيت في الشعر الحر لا حد لطوله ، وتصبح المسألة متعلقة بطريقة
الكتابة أو الطباعة ، وينبغي أن تكون هناك طريقة ثابتة مستقرة لكتابة البيت في
الشعر الحر ، لأن السطر الكتابي أحياناً يضيق عن البيت فيضطر الشاعر إلى
توزيعه على أكثر من سطر واحد كما يحدث في بعض الأبيات في الشعر حيث
يكتب البيت على سطرين أحياناً يبدأ السطر الثاني من نقطة تبعد عن أوله
بما يوحي أنه تكملة لسابقه .

(١) السابق : ١٨٦ .

والظاهرة التي يسميها بعض الباحثين « تدويراً » - على ما رأينا - يخلط بعضهم فيسميها « تضميناً » حيناً « وتدويراً » حيناً آخر ، وبذلك يجعل التضمين حيث لا تضمين والتدوير حيث لا تدوير ^(١) ، وإنما هو بيت متصل أثر الشعراء أن يكتبوه موزعاً على عدد من الأسطر . وهذا التوزيع هو الذي ضلل عدداً من الباحثين فوقعوا فيما لا يصح الوقوع فيه إذ نظروا للسطر ، وهو جزء من بيت ، على أنه بيت ، وتعاملوا معه بهذه الصفة ، مع أنه لا يستقيم وحده عروضياً في كثير من الأحيان .

الجملة والبيت في الشعر القديم :

يبدو أن اكتمال الجملة بمعناها ، وعدم تعلق غيرها بها ، وعدم تعلقها بغيرها كان المقياس الذي نظر كثير من دارسي الشعر القدماء من خلاله إلى الشعر ، على أساس أن البيت وحدة مستقلة ؛ ولذلك قسم هؤلاء الشعر إلى أنواع يتم التفاضل بينها بحسب استقلال شطر البيت بمعناه ، وإفادته دلالة كاملة لا تحتاج إلى الشطر الثاني لإتمامها . وإذا كان الشطر مستقلاً تام الفائدة كانت الجملة فيه بالضرورة مستوفية العناصر مستقلة كذلك . وقد صنف أبو العباس أحمد بن يحيى ثعلب الشعر من هذه الزاوية ، واستعار صفات خاصة من صفات الخيل في هذا المضمار ، وجعله خمسة أضرب ، سمي الضرب الأول منها « أبلغ الشعر » ويبدو أنه لم يجد ما يلائمه من صفات الخيل . والأربعة الأخرى متدرجة بعده تليه في البلاغة ، فهناك الأبيات العُرّ ، والأبيات الموضّحة ، والأبيات المحجّلة ، والأبيات المرجّلة . وثعلب هنا - مثل كثيرين غيره - يهتم بالأبيات لا بالقصائد . والضرب الأول من هذه الأضرب هو أقرب الأشعار - في رأى ثعلب - من البلاغة ، وأحدها عند أهل الرواية ، وأشبهها بالأمثال السائرة . ولعل احتفال أهل الرواية بهذه الأبيات ، وشبهها بالأمثال السائرة التي ذكر بعضها ثعلب مثل :

(١) انظر نموذجاً واضحاً لهذا في الهامش الطويل في صفحات ٨١ - ٨٥ مترجم « بناء لغة

الشعر » .

« القتل أقل للقتل » و « ولا عذر في غدر » و « وأعذر من أنذر » و « إذا ازدحم الجواب خفى الصواب » و « الحاجة تفتق الحيلة » و « الوفاء عقد الإخاء » و « بذل الموجود غاية الجود » - لعل هذا كان وراء تفضيل استقلال البيت بمعناه ، بل استقلال كل شطر فيه بمعناه ما أمكن ذلك .

ولم يطلق أبو العباس ثعلب على « أبلغ الشعر » وصفا خاصا به مع أنه جعله مقياسا أو معيارا لما عداه ، ودرجة الاقتراب منه أو الابتعاد عنه هي التي تحدد نوع غيره ، وهذا النوع فضّل عن غيره « لاختصاصه بفضلهما ، وسلبه محاسنها ، وأنها مستعيرة منه بغير زنة ، ومتجملة بما ناسبها منه ، لتوسطه دونها ، ونأيه عن التعدى والتقصير دونها ، والتوسط ممدوح بكل لغة موسوم بكمال الحكمة » (١) .

وقد اكتفى ثعلب في نعته بقوله : « أبلغ الشعر ما اعتدل شطره ، وتكافأت حاشيته ، وتمّ بأيهما وقّف معناه » (٢) ومثل له بقول امرئ القيس :
الله أنجح ما طلبت به والبر خير حقيبة الرّحل (٣)

وقول النابغة :

اليأس مما فات يعقب راحة ولربّ مطعمة تعود ذباحا (٤)

وقول زهير بن أبي سلمى :

ومن يغترّب يحسبّ عدوا صديقه ومن لا يُكْرَم نفسه لا يُكْرَم (٥)

وأبيات أخرى لطرفة ، والمرقش الأكبر ، وعدى بن زيد ، والحطيئة ، ولبيد ،

(١) قواعد الشعر : ٦٣ (تحقيق : محمد عبد المنعم خفاجي) .

(٢) السابق نفسه .

(٣) ديوان امرئ القيس : ٢٣٨ .

(٤) ديوان النابغة : ٢٨ ، والدّباح : نبات مسمم يقتل آكله .

(٥) شرح ديوان زهير لثعلب : ٣٢ .

وحسان ، والقطامي ، والأضبط بن قريع ، وعبيد بن الأبرص (١) .

وكل بيت من هذ الأبيات مكوّن من جملتين متعاطفتين بالواو ، وكل جملة منهما تؤدي معنًى لا يتوقف في نظر صاحب قواعد الشعر على شطره الآخر . وهذا صحيح من حيث المعنى الجزئى الذى تفيدته كل جملة على حدة ، ولكننا بشئ من التأمل في كل بيت من هذه نستطيع أن نبين العلاقة التى سوغت ضم هاتين الجملتين في بيت واحد من جانب وعطف ثانيتهما على أولاهما من جانب آخر . ففي بيت امرئ القيس نجد جملة الأولى « الله أنجح ما طلبت به » ضرباً من البرّ ، إذ إنّ الاعتماد على الله في الطلب الذى يرتحل له المرء أفضل أنواع البر التى يتزود بها المرتحل ، ومن هنا تأتى الجملة الثانية « والبر خير حقيبة الرحل » لتجمع كل صنوف البرّ معاً ، فالجملتان - إذن - مترابطتان نحويًا من قبل عطف إحداهما على الأخرى ، ودلالياً من قبل دخول الأولى في كنف الثانية . لكن الذى لفت نظر أبى العباس أن كل واحدة منهما يمكن أن تقوم وحدها من حيث إفادتها معنى يمكن أن يشيع وينتقل بين الناس كما تنتقل الأمثال ، وهو هنا يكاد يهمل جانباً تكامل البيت الشعرى وتناسق شطريه واحتياج كل منهما للآخر ، وخصائص الصياغة الشعرية .

وفي بيت النابغة نجد الجملة الأولى « اليأس مما فات يعقب راحة » تمثل مبدأً عاماً يدعو إلى عدم تطلّب النفس لما فاتها فقد يكون فوته خيراً من إدراكه ، وقد يكون حتف المرء في إدراك بعض ما يطلبه ، ولذلك جاءت جملة « ولربّ مطعمة تعود ذباحاً » تمثيلاً لهذا المبدأ العام السالف ، والمرء الذى يلقي حتفه من إدراكه تلك المطعمة كان يود لو فاتته وصرف عنها النفس ، وهنا أيضاً تتلاحم الجملتان دلالياً وتعاطفان نحويًا .

وأما بيت زهير بن أبى سلمى فهو مؤلف من جملتين شرطيتين ، الجملة

(١) انظر : قواعد الشعر : ٦٦ ، ٦٧ .

الأولى هي « ومن يغترب يحسب عدوا صديقه » وقد شرحها ثعلب قائلا : « من يغترب أى من يصير غريبا يدارى العدو حتى كأنه صديق عنده » ^(١) ومداراة العدو بسبب الاغتراب إهانة للنفس يجتلبها المرء ، وتضييع لكرامتها عنده ، وإذا أهان الإنسان نفسه لم يكرمها أحد ؛ ومن هنا جاء الشطر الثاني بجملة التي تعود بدلائها على الجملة الأولى « ومن لا يكرم نفسه لا يكرم » . وليس هذا مما يغيب عن أبى العباس ثعلب ، ولكن منظوره الذى اختاره للحكم هو الذى أملى عليه هذه الرؤية .

وبلى هذا الضرب من أقسام الشعر فى تصنيف ثعلب ما يسميه « الأبيات الغر » والبيت الأغر - فى تعريفه - « ما نجم من صدر البيت تمام معناه دون عجزه ، وكان لو طرح آخره لأغنى أوله بوضوح دلالة » ^(٢) والفرق بين هذا النوع وسابقه دقيق ولطيف ، لأن الشطر الأول فى « البيت الأغر » فيه تمام المعنى إذا وقف عليه ، فإذا ذكر الشطر الثانى زاد المعنى الأول وضوحا وبيانا ، فالنوعان متفقان فى الأوائل مختلفان فى الأواخر ، ولذلك يقول ثعلب : « وإنما ألفنا هذه الأبيات مصلية ، وجعلناها بالسوابق لاحقة للماءمتها إياها ، وممازجتها لها فى اتفاق أوائلها وإن افترقت أواخرها » ^(٣) ويكشف عن الأساس الذى ينطلق منه فى هذه النظرة فيقول : « لأن سبيل المتكلم الإفهام ، وبغية المتعلم الاستفهام ، فأخف الكلام على الناطق مؤونة ، وأسهله على السامع محملا ما فهم عن ابتدائه مراد قائله ، وأبان قليله ، ووضح دليله ؛ فقد وصفت العرب الإيجاز فقرظته ، وذكرت الاختصار ففضلته ، فقالوا : لحة دالة لا تخطئ ولا تبطئ » و « وحي صرح عن ضمير » و « أوما فأغنى » ^(٤) وقد مثل لهذا النوع باثنى عشر بيتا لشعراء

(١) شرح ديوان زهير : ٣٢ .

(٢) السابق : ٦٨ .

(٣) السابق : ٦٩ .

(٤) السابق نفسه .

مُختلفين ، ومن ذلك قول الخنساء :

وإنَّ صخرًا لتأتَمَّ الهداة به كأنه علم في رأسه نارٌ ^(١)

وقول النابغة :

فإنك كالليل الذى هو مدركى وإن خلت أن المتأى عنك واسع ^(٢)

وقول زهير بن أبى سلمى :

أخو ثقة لا يُذهِبُ الخمرُ لُبُّه ولكنه قد يذهب المالُ نائلُه ^(٣)

فالجملة المذكورة فى الشطر الثانى توضح الجملة التى فى الشطر الأول ، وإن كانت الأولى - إذا ذكرت وحدها - مكتفية دالة ، على أن الثانية قد ترابط معها ترابط تتميم ، أو ترابط تعاطف ، أو تشتمل على ضمير يعود على شىء فى السابقة .

والنوع الثالث ما يسميه ثعلب « الأبيات المحجلة » ويعرفها بأنها « ما نتج قافية البيت عن عروضه ، وأبان عجزه بغية قائله » ^(٤) فالبيت كله محتاج بعضه إلى بعض حتى يؤدى معناه ، وتكتمل دلالاته ، وقد مثل لهذا النوع بثلاثة عشر بيتا ، منها قول عنتره :

فاقننى حياءك لا أبالك واعلمى أنى امرؤ سأموت إن لم أقتل ^(٥)

(١) ديوان الخنساء : ٤٩ .

(٢) ديوان النابغة : ٨١ .

(٣) شرح ديوان زهير لثعلب : ١٤١ والرواية فيه :

أخى ثقة لا تهلك الخمر ماله ولكنه قد يهلك المال نائله

وأشار ثعلب إلى رواية أخرى فيها « تتلف الخمر » بدلا من « تهلك الخمر » و « يتلف المال » بدلا من « يهلك المال » و « نائله » عطاؤه وجوده .

(٤) قواعد الشعر : ٧١ .

(٥) ديوان عنتره : ٥٨ .

وقول طرفة :

وأعلم علما ليس بالظن أنه إذا ذلّ مولى المرء فهو ذليل^(١)
وفي هذين البيتين نجد الشطر الثاني داخلا في تضاعيف الجملة كلها ،
وجزءاً منها ، ولكن هناك أمثلة أخرى كقول امرئ القيس :
من ذكر ليل ، وأين ليلي وخير ما رمت لا ينال^(٢)

وقوله :

ولو عن نثا غيره جاءني وجرح اللسان كجرح اليد^(٣)

وقوله :

فتملاً بيتنا أقطاً وسمنا وحسبك من غنى شيع ورى^(٤)

يسوقها ثعلب للأبيات المحجلة ، وأظن أن المقصود منها هو الشطر الثاني
وحده « وخير ما رمت لا ينال » و « وجرح اللسان كجرح اليد » و « وحسبك
من غنى شيع ورى » لأن كل جملة من هذه مما يجرى مجرى الأمثال ، وهذا
ما يرتضيه ثعلب ، أما البيت كله فإنه ليس مستقلاً بنفسه لأن كل بيت من هذه
جزء من جملة سابقة أو لاحقة ، ويتضح ذلك من قراءة كل بيت منها في قصيدته
والنظر إليه في سياقه .

والنوع الرابع : هو الذى سماه أبو العباس ثعلب « الأبيات الموضحة » ،
ويقول في تحديدها : « وهى ما استقلت أجزاؤها ، وتعاضدت فصولها ، وكثرت
فقرها ، واعتدلت فصولها . فهى كالخليل الموضحة ، والفصوص المجزعة ، والبرود

(١) ديوان طرفة : ٨٤ .

(٢) ديوان امرئ القيس : ١٨٩ والرواية فيه « من آل ليل وأين ليل » .

(٣) ديوان امرئ القيس : ١٨٥ والنثا : يكون فى الخير والشر .

(٤) ديوان امرئ القيس : ١٣٧ والرواية فيه « فتوسع أهلها أقطاً وسمنا » .

المحبة . ليس يحتاج واصفها إلى « لو كان فيها سوى ما فيها » ^(١) ما الذى يعنيه ثعلب بالأجزاء التى تستقل ، والفصول التى تتعاضد وتعتدل ؟ وكيف تستقل الأجزاء وتتعضد الفصول ؟ وما الفقر التى تكثر ؟ وأما التشبيه الذى سيق لبيان التعريف ففيه كذلك تعميم لا يساعد على التحديد الدقيق . ولعل العبارة الأخيرة تكون أوضح مما قبلها إذ إنها تشير إلى أن الأبيات الموضحة هذه لا تحتاج إلى تغيير شيء فيها حتى يكتمل لها حسنها ومعناها .

ولست أدري ما الذى جعل أبا العباس يأتي بالأبيات الموضحة ، وقد شبهها بالخليل الموضحة وهى التى بها بياض فى الغرة وتحجيل فى القوائم ، بعد الأبيات المحجلة والمجمل من الخيل « هو الذى يرتفع البياض فى قوائمه فى موضع القيد ويجاوز الأرساغ ولا يجاوز الركبتين لأنها مواضع الأحجال وهى الخلاخيل والقيود » ^(٢) . والأبيات التى مثل بها أبو العباس لهذا الضرب لا تسير على طريقة واحدة يمكن من خلالها تحديد مدلول التعريف ، فقد مثل ضمن شواهد الأحد عشر بيتين لأمراء القيس ، هما جملة واحدة تتابع فيها نعت الفاعل بعدد من النعوت المفردة ، يقول :

فيدرکہا فغم داجن سمیع بصیر عروف نکر
ألص الضروس حنى الضلوع تبوع طلوب نشيط أشر ^(٣)

فالأجزاء فى هذين البيتين ليست جملاً ، ولكنها نعوت مفردة إلا إذا قدرنا أن كل واحد منها خبر لمبتدأ محذوف ، ويمنع من هذا التقدير أن النعت غير

(١) قواعد الشعر : ٧٥ .

(٢) اللسان (حجل) : ١٥٣/١٣ .

(٣) ديوانه : ١٦٠ ، ١٦١ ، ورواية البيت فيه :

فيدرکنا فغم داجن سمیع بصیر طلوب نکر

والفغم : المولع بالشئ الحريص عليه . والداجن : الآلف الذى عاود الصيد غير مرة . ألص الضروس : ملتص الأسنان وحنى الضلوع معنيها ومعوجها .

مقطوع . ويمثل لهذا النوع أيضا بقول زهير بن أبي سلمى :

وفي الحلم إدهانٌ ، وفي العفو دريةٌ

وفي الصدق منجاة من الشرّ فاصدّق^(١)

وهو مكون من أربع جمل ، وتتماثل الجمل الثلاث الأولى في نمطها وطريقة تركيبها بحيث يمثل كل منها « جزءًا » مستقلا . وقد يجتمع النوعان (أى : الأجزاء التى تكون مفردات ، والأجزاء التى تكون جملا) فى بيت واحد كما فى قول الأعشى :

طويل العماد ، رفيع الوسادِ ، يحمى المضاف ، ويعطى الفقيرا^(٢)

ويمكننا أن نفهم عبارة ثعلب عن « الأجزاء » المستقلة على أنها لا تعنى بالضرورة أن تكون جملا ، ولكن قد يكون « الجزء » - فى مفهومه - جملة ، وقد يكون مفردا، وقد يكون هذا المفرد مركبا إضافيا غير أن كلا منهما يؤدى « معنى » مستقلا ، ومتلاثما فى الوقت نفسه من حيث السياق ولعلّ التلازم السياقي مع تقارب المجالات الدلالية فى هذه الأبيات هو ما عناه ثعلب « بتعاقد الفصول » ، فالبيت مقسم ولكنه متلائم فى الوقت نفسه سواء أكان مقسما إلى جمل أم إلى مكونات مفصلة لجملة . وأما « اعتدال الفصول » فقد يكون المعنى به أن هذه « الأجزاء » متشابهة فى صياغتها وفى طريقة تركيبها ، فتشابه الصياغة مثل : « مكرّ ، مفرّ ، مقبل ، مدبر معا » ومثل : « تبوعٌ ، طلوبٌ ، نشيط » ، وتشابه طريقة التركيب يتمثل فى التركيب الإفرادى مثل : « أَلَصّ الضروس ، حنّى الضلوع » وفى قول امرئ القيس : « سليم الخطا ، عبل الشوى ، شنج النسا » وقول الأعشى : « طويل العماد ، رفيع الوساد » وقول ذى الرمة : « كحلأ

(١) شرح ديوان زهير : ٢٥٢ . والإدهان : المداينة والمصانعة . والدرية : العادة واللجاجة والجرأة .

(٢) ديوانه : ٨٧ والرواية فيه :

طويل النجاد رفيع العما د يحمى المضاف ويعطى الفقيرا

في برج ، صفراء في دعيج « وفي التركيب الإسنادي ^(١) كما في قول الأعشى :
 « ويحمي المضاف ، ويعطى الفقيرا » وفي قول زهير : « وفي الحلم إدهان ، وفي
 العفو دربة ، وفي الصدق منجاة » وفي قول الخنساء - وقد جمعت الضربين - :
 « المجد حلتها » ، و « الجود علتها » و « الصدق حوزته » ، إن قرئته هابا
 « خطاب محفلة » ، « فراج مظلمة » إن هاب معضلة سنّى لها بابا ^(٢)
 وقد سُمّي سجع مقاطع الأجزاء - فيما بعد - بالترصيع ^(٣) كما في قول
 الأعشى والخنساء السالفين .

أما النوع الخامس : فهو الذي سماه ثعلب « الأبيات المرجلة » ،
 « والترجيل بياضٌ في إحدى رجلي الدابة ، لا بياض به في موضع غير ذلك » ^(٤)
 وهو مكروه في الفرس إلا أن يكون به وضح غيره ^(٥) وقد عرّف ثعلب الأبيات
 المرجلة بأنها : « التي يكمل معنى كل بيت منها بتمامه ، ولا ينفصل الكلام منه
 ببعض يحسن الوقوف عليه غير قافيته » ^(٦) وهذا الضرب أقل استحسانا من غيره
 في نظر صاحب قواعد الشعر « فهو أبعداها من عمود البلاغة ، وأدملها عند أهل
 الرواية » كما يقول ويعلل ذلك قائلا : « إذ كان فهم الابتداء مقرونا بآخره ،
 وصدوره منوطا بعجزه ، فلو طرحت قافية البيت وجبت استحالته ^(٧) وتُسبب

(١) انظر : شرح المفصل لابن يعيش ٢٠/١ في تحديده الدقيق لتركيب الأفراد وتركيب الإسناد .

(٢) ديوان الخنساء : ٨ ، وسنّى : فتح وسهل .

(٣) انظر : سر الفصاحة لابن سنان : ١٩٠ .

(٤) اللسان : ٢٨٧/١٣ (رجل) .

(٥) السابق نفسه .

(٦) قواعد الشعر : ٧٩ .

(٧) عرف سيبويه الحال من الكلام فقال : « وأما الحال فأن تنقض أول كلامك بآخره » وساق
 مثالين : أتيتك غدا ، وسأتيتك أمس ، وهناك الحال الكذب مثل : « سوف أشرب ماء البحر أمس » انظر
 الكتاب : ٢٥/١ ، ٢٦ . وانظر : المبحث الثاني من كتابي : « النحو والدلالة » في شرح مصطلحات
 سيبويه : ٦١ - ١١٠ .

إلى التخليط قائله ^(١) . وهذا الضرب مثل له ثعلب بائني عشر مثالا جاء البيت في معظمها جملة واحدة لا يتم معناها إلا بذكر « القافية » وهي آخر كلمة في البيت والجملة معا ، ومن ذلك قول امرئ القيس :

إذا المرء لم يخزن عليه لسانه فليس على شيء سواه بخزان ^(٢)

وقول حسان بن ثابت :

لو يدب الحولي من ولد الذرّ عليها لأندبتها الكلام ^(٣)

وقول جرير :

لو كنت أعلم أن آخر عهدكم يوم الرحيل فعلت ما لم أفعل ^(٤)

وقول جرثومة بن مالك القريني يمدح هلال بن أحوز المازني :

فتى إن تجده معوزًا من تلاده فليس من الرأي الأصيل بمُعوزٍ

وقول مالك بن حريم الهمداني :

وما أنا للشيء الذي هو نافعي ويغضب منه صاحبي بقوول

بذلك أوصاني حريم بن مالك فإن قليل الدم غير قليل

وكل بيت من الأبيات السالفة جملة واحدة زاد من تماسكها أنها جملة شرطية في معظم الأبيات . وقد يكون البيت « المرجل » مكونا من جملتين غير أن الجملة الثانية منهما مرتبطة بالأولى ، كما في قول أبي ذؤيب :

حيث عليه الدرغ حتى وجهه من حرها يوم الكربة أسفع

(١) قواعد الشعر : ٧٩ ، ٨٠

(٢) مما ينسب إلى امرئ القيس وليس في ديوانه ، والبيت في اللسان غير منسوب ٢٩٧/١٦ والرواية

فيه « بخازن » .

(٣) ديوان حسان بن ثابت : ٨١ (تحقيق الدكتور سيد حنفي حسين - الهيئة المصرية العامة

للكتاب ١٩٧٤ م) .

(٤) ديوان جرير : ٩٤٠ (تحقيق الدكتور نعمان محمد أمين طه - دار المعارف ١٩٧١ م) .

فمع أن جملة « حتى وجهه ... إلخ » جملة ابتدائية إلا أنها مرتبطة بجملة « حميت عليه الدرع » دلاليا من حيث إنها غاية لها . وكما في قول الخنساء :

يهين النفوس وهون النفوس يوم الكربة أبقى لها

فجملة « وهون النفوس ... » تقوم من الأولى « يهين النفوس » مقام التعليل ، على أنها يمكن أن تكون حالا منها ، فهما مترابطان على أية حال .

إن نظرة ثعلب تركز على دعامتين : إحداهما : استقلال البيت - وقد يتضمن أيضا استقلال الشطر ، أو استقلال « الجزء » على حد قوله الآنف الذكر - ، والأخرى : تمام المعنى واكتماله . وهاتان الدعامتان متعانتان بالطبع ، ولكن البيت قد يحتوى على معنيين تامين أو أكثر ؛ والمعنى الواحد لا يصح أن يتوزع على أكثر من بيت واحد . ولعلنا لاحظنا أنه لم يشر إلى « الجملة » في تصنيفه ، ولكننا اعتدنا الجملة أساساً من أسسه ؛ من حيث إن « المعنى » لا يتم إلا بتام الجملة ، فكل حديث عن معنى تام - وخاصة إذا كان هذا المعنى جزئياً لا يشمل النص كاملاً - يحسن السكوت عليه هو حديث عن الجملة لا جدال . على أنه يمكن فهم تمام المعنى واكتماله بوصفه « جملة » تستطيع أن تتناقلها الألسن ، وتشيع بين الناس ، لا بوصفها « نصاً » متكاملاً ، وقد يقرب هذا التمثيل ما أعنيه : إن النص يعد بناء متاسكا ، والقصيدة كلها نص واحد بطبيعة الحال ، لكن « المعنى الجزئى » الذى يؤديه شطر بيت ، أو بيت ، يعد لبنة من لبنات هذا البناء غير أن هذه اللبنة لها قابلية التداول عندما تكون وحدها . إن هذه النظرة لم تعامل النص كله بوصفه وحدة واحدة ، ولكنها عاملت مكوناته بوصف كل منها وحدة مستقلة ، وكانت هذه النظرة وراء كثير من الأحكام التى شغل بها كثير من دارسى الشعر القدماء ، فأبلغ الشعر عند هؤلاء ما اكتمل فيه البيت بمعناه ، أما إذا لم يكتمل للبيت معناه بحيث كان المعنى فيه محتاجاً إلى شيء فى البيت التالى أى أن يكون فى البيت التالى بعض العناصر المتممة للجملة نحوياً ، فقد عابوه وعدوه ناقصاً فى درجة البلاغة . وقد سمى قدامة هذا النوع من الشعر

الذى تكتمل الجملة فيه بجزء من البيت التالى « المتبور » وهو - كما عرفه - أن يطول المعنى عن أن يحتمل العروض تمامه فى بيت واحد فيقطع به بالقافية ويتمه فى البيت الثانى . وساق مثالا لذلك قول عروة بن الورد :

فلو كاليوم كان علىّ أمرى ومَنْ لك بالتدبر فى الأمور

فهذا البيت ليس قائما بنفسه فى المعنى لأن الشطر الأول شرط لم يعرف جوابه بعد والشطر الثانى جملة معترضة بين الشرط والجواب ، ولكن الشاعر أتى فى البيت الثانى بتمام المعنى الذى بدأه فقال :

إذاً للملك عصمة أم وهب على ما كان من حسك الصدور

ومثل ذلك أيضا فى قول امرئ القيس :

أبعد الحارث الملك بن عمرو وبعد الخير حُجْر ذى القباب

فالبيت كله معناه ناقص عن تمامه لأنه ظرف لم يذكر له متعلقه ، فأتمه فى البيت الثانى فقال :

أرجى من صروف الدهر لينا ولم تُغْفَل عن الصمِّ الصلاب (١)

ويقول صاحب البرهان فى تأكيده هذه المقولة عما ينبغى للشاعر : « وما ينبغى له أن يجتهد فيه أن يكون معنى كل بيت ولفظه متساويين حتى يتم المعنى بتمام اللفظ كما قال الشاعر :

ولا يُؤَاتِيكَ فيما ناب من خلق إلا أخو ثقة فانظر بمن تثقُ »

ويعلق على هذا قائلا : « فهذا بيت قد تم معناه بتمام لفظه من غير حشو ، وكذلك قوله :

(١) انظر : نقد الشعر لقدماء بن جعفر : ٢٢٢ ، ٢٢٣ (تحقيق كمال مصطفى - الخانجي بالقاهرة

وقف الهوى بى حيث أنت فليس لى متأخر عنه ولا متقدّم
أجد الملامة فى هواك لذينة كلفاً بذكرك فليلمنى اللوم

فأما إذا تم المعنى قبل تمام البيت ؛ فالشاعر حينئذ محتاج إلى حشو البيت
بما لا فائدة فيه من اللفظ وذلك مثل قول الشاعر :

وقد أروح إلى الخانوت يتبعنى شاوٍ مثلٌ شلؤلٌ شلشلٌ شؤلٌ

وإن تمّ لفظ البيت قبل أن يتم معناه احتاج إلى أن يضمن البيت الثانى
تمام المعنى كما قال الشاعر :

وجناح مقصوص تحيّف ريشه ريبُ الزمان تحيّف المقراضى

فهذا لا يقوم نفسه ، ولا يبين عن معنى ما أريد به حتى يأتى معناه فى .
البيت الثانى ، وهو :

فنعشته ووصلت ريش جناحه وجبرته يا جابر المنهاضي

وجميعا معييان ، فينبغى أن يتجنّبهما ما وجد السبيل إلى ذلك « (١) .

وهذا المقياس نفسه فضلوا أن يجتمع أكثر من معنى فى بيت واحد ،
أو بعبارة أخرى أن يجتمع أكثر من غرض فى البيت نفسه ، فاستحبوا أن يكون
التشبيب والخروج فى بيت واحد (٢) ، ولذلك أيضا قيل عن بيت زهير بن أبى
سلمى :

إنّ البخيل ملومٌ حيث كان وَلَكِنَّ الجواد على عِلَّاتِهِ هرمٌ

إنه « أحسن قول العرب » لأنه جمع غرضين فى بيت واحد ، وأحسن

(١) البرهان فى وجوه البيان : ١٤٥ ، ١٤٦ (تحقيق الدكتور حنفى شرف) .

(٢) انظر : البديع فى نقد الشعر لأسامة بن منقذ : ٢٨٨ (تحقيق الدكتور أحمد أحمد بدوى ،

والدكتور حامد عبد المجيد - الحلبي بالقاهرة ١٩٦٠ م) .

التخلص إلى مدح هرم بن سنان في البيت نفسه ^(١) ، ولذلك يقول الحسن بن وهب : « واعلم أن الشاعر إذا أتى بالمعنى الذى يريده أو المعنيين في بيت واحد كان في ذلك أشعر منه إذا أتى بذلك في بيتين ، وكذلك إذا أتى شاعران بذلك ، فالذى يجمع المعنيين في بيت أشعر من الذى يجمعهما في بيتين ، ولذلك فضل قول امرئ القيس :

كأن قلوب الطير رطبا ويابسًا لَدَى وَكِيرِهَا الْعُنَابِ وَالْحَشَفِ الْبَالِ
على قوله :

كأن عيون الوحش حول خبائنا وأرحلنا الجزع الذى لم يثقب
لأنه جمع في البيت الأول وصف شيئين لشيعين ، وإنما وصف في هذا شيئاً بشيء ^(٢) فقد أصبح هذا - إذن - معياراً لدى هؤلاء للمفاضلة بين الشعراء ، والمفاضلة بين شعر الشاعر الواحد . غير أننا نلاحظ هنا أن « المعنى » المقصود لا يلزم أن يؤدى بجملة مستقلة لأن بيتى امرئ القيس المسوقين في المفاضلة كل منهما يعد جملة واحدة سواء منهما ما اشتمل على معنيين وما اشتمل على معنى واحد .

ومن خلال هذا المنظور نفسه جعلوا من عيوب القافية « التضمين » وهو ألا تكون القافية مستغنية عن البيت الذى يليها ^(٣) ، كقول النابغة الذبياني :

وهم وردوا الجفار على تميم وهم أصحاب يوم عكاظ إلى
شهدت لهم مواطن صالحات تُنبئهم بود الصدر منى ^(٤)

وهذا - كما يقول ابن عبد ربه - قبيح ؛ لأن البيت الأول متعلق بالبيت

(١) انظر : السابق نفسه .

(٢) البرهان في وجوه البيان : ١٤٦ .

(٣) انظر : العقد الفريد لابن عبد ربه : ٥٠٨/٥ .

(٤) ديوان النابغة : ١٢٣ ، ١٢٤ ورواية البيت الثانى فيه : « أُنَبِّئُهُم » بدلا من « تنبئهم » .

الثانى لا يستغنى عنه . وكلما كانت اللفظة المتعلقة بالبيت الثانى بعيدة من القافية كان أسهل عييا من التضمين . ويقرب من قول النابغة قول كعب بن زهير :

ديار التى بَتَّتْ حبالى وصرّمت وكُنْتُ إذا ما الحبل من خُلَّةٍ صُرِمَ
فزعت إلى وجناء حرف كأئما بأقربها قارَّ إذا جلدُها استَحَمَ^(١)

وفى الشعر العربى نماذج كثيرة لاتصال البيت التالى بسابقه اتصالا نحويا ، إذ يأتى فى البيت التالى ما يكمل الجملة فى البيت السابق ، فمن ذلك قول متمم ابن نويرة :

لعمرى وما دهري بتأين هالك ولا جزعا مما أصاب فأوجعا
لقد كفن المنهال تحت رداءه فتى غير مبطان العشيات أروعا^(٢)

فجاء بالقسم فى البيت الأول ، وبجوابه فى البيت الثانى ، وقول أمية بن أبى الصلت :

مع إبراهيم الموفى بالنذ ر وإسحاق حامل الأجدال
ابنه لم يكن ليصبر عنه لو رآه فى معشر أقتال^(٣)

فجاء بالمبدل منه (إسحاق حامل الأجدال) فى آخر البيت الأول ، وبالمبدل (ابنه) فى البيت الثانى . وقول حكيم بن عكرمة :

تقول بثينة إذ أنكرت قنوءاً من الشعرِ الأحمر
برأسى ، كبرت وأودى الشباب فقلت مجيباً لها أقصرى^(٤)

وقول إبراهيم بن هرمة :

(١) انظر : العمدة لابن رشيق : ١٧١/١ ، ١٧٢ (تحقيق محمد محى الدين عبد الحميد ١٩٧٢ م) .

(٢) العمدة : ١٧٢/١ .

(٣) انظر : شعراء النصرانية : ٢٣٠/١ .

(٤) ذيل الأمالى : ١٠١ .

إما ترينى شاحبا متبدلاً كالسيف يخلق جفنه فيضيئُ
فلربّ لذة ليلة قد نلتها وحرامها بحلالها مدفوع ^(١)

ولعل الأبيات التي رواها ابن دريد تلفت النظر في اتصالها الذي يشبه
بعض ما يفعله بعض الشعراء في هذه الأيام :

يا صديقي لقد جفاني جميع الناس لما جفوتني واستهانوا
بى ، وقد كنت كالأمير عليهم بك إذ كنت ملطفاً بى وكانوا
لى عبيداً أو كالعبيد المطيفين من فلما أقصيتنى واستبانوا
سوءَ حالى لديك صاروا مع الدهر ولو عدت لى لعادوا ودانوا
لى ، فعد لى فلست مثل أناس كنت أرجو الوفاء منهم فخانوا ^(٢)

فقد عمد الشاعر إلى اتصال الأبيات عمداً بأن جعل أول البيت مرتبطاً
ارتباطاً نحوياً حميمياً بكلمة القافية فى سابقه فجاءت الأبيات ملفوفة ، وأصبحت
كلمة القافية خافضة واضحة فى وقت واحد . فهى واضحة لانتهاء البيت عندها
والوقف عليها ، وهى خافضة لعدم استقلالها واحتياجها لما بعدها مما يدفع القارئ
إلى أن يعطيها نغمة فى القراءة تشعر بعدم الوقف الكامل عليها والاستغناء بها .

وقد رأى بعض الدارسين المحدثين أن اتصال الأبيات على هذا النحو يُعدّ
حرصاً من الشاعر على وحدة القصيدة . يقول الأستاذ على النجدى ناصف
معلقاً على قول عمر بن أبى ربيعة فى رائيته المشهورة : « وفى سبيل الحرص على
وحدة القصيدة يصل الشاعر آخر بيت سابق بأول بيت لاحق حيث يقول :

فبت رقيباً للرفاق على شفى أحاذر منهم من يطوف وأنظر
إليهم متى يستمكن النوم منهم ولى مجلس لولا اللبانة أوعر ^(٣)

(١) العمدة : ١٧٢/١ .

(٢) أمال بن دريد : ٩٦ ، ٩٧ (تحقيق السيد مصطفى السنوسى - الكويت ١٩٨٤ م) .

(٣) القصة فى الشعر العربى إلى أوائل القرن الثانى الهجرى : ٦٧ ، ٦٨ (دار نهضة مصر للطباعة

ويعقب عليه قائلا : « وهو نوع من الاتصال يعده قدامى النقاد عيباً في القافية يحذر الشعراء إلا في قليل لا يُؤنبه له أو يعول عليه » (١) .

وإذن أصبح من مظاهر وحدة القصيدة أن يتصل البيتان مثل هذا الاتصال النحوي الذي هو اتصال معنوي في الوقت نفسه ، على أن القدماء أنفسهم لا ينظرون إلى هذا الاتصال على أنه عيب يؤاخذ به الشاعر بشرطين : أولهما : أن يتباعد ما بين هذين البيتين المتصلين ، وثانيهما : أن يجيد الشاعر ، فيقول ابن رشيق : « وربما حالت بين بيتي التضمين أبيات كثيرة بقدر ما يتسع الكلام ، وينبسط الشاعر في المعاني ، ولا يضره ذلك إذا أجاد » (٢) فالإجادة تغطى على العيوب وتسترها . وإذا تباعد ما بين البيتين المتصلين نحويًا فإن ما بينهما لن يكون غريباً عنهما ، وبذلك تكون الأبيات كلها مترابطة نحويًا (٣) .

هذه النظرة السالفة - على ما رأينا - كانت قائمة على اعتبار البيت في القصيدة مستقلاً ، وكلما كان كذلك كان - عند القدماء - أدخل في باب البلاغة وأبعد عن الانتقاد ، بل كلما كان شطر البيت مكتفياً بنفسه مستغنيا عما سواه كان أمدح له .

ولم يكن الشعر العربي القديم كله - بالطبع - كما أراد له هؤلاء الدارسون فإن كثيراً من أبيات القصيدة القديمة كان يعد جملة واحدة من حيث التحليل النحوي ، ولعل الجملة الواحدة أحياناً كانت تستغرق في القصيدة أكثر من ثلاثين بيتاً ، ولم يكن هذا معيباً ؛ لأن كل بيت كان يؤدي معنى متكاملًا يمكن الاستغناء به ولأن قافية البيت نفسها لم تكن متصلة بما بعدها ، ولكن البيت يرتبط بما قبله عن طريق الوسائل النحوية المختلفة ، كالتبعية بأنواعها ؛ أو الحالّية ،

(١) السابق نفسه .

(٢) العمدة : ١٧٢/١ .

(٣) انظر النماذج التي قدمتها في كتابي : « في بناء الجملة العربية » المبحث الثالث من الفصل

أو عود ضمير منه على شيء في سابقه « ولو كان معنى البيت متوقفا على ما قبله يعود ضمير منه عليه أو نحو ذلك فليس بتضمين »^(١) أى ليس معيبا ، أو غير ذلك من وسائل الترابط النحوى^(٢) ، وكأن هناك نوعين من « المعنى » يتحدث عنهما القدماء ، أحدهما : « المعنى الجزئى » الذى يمكن أن يُكتفى به إذا ذكر وحده فى بيت من الشعر ، والآخر : « المعنى الكلّى » الذى يشمل جزءا كبيرا من القصيدة ، أو القصيدة كلها ، وبهذا تكون القصيدة أجزاء متلاحمة ، ومستقلة معا فكل جزء منها إذا أخذ وحده فى بيت كان مغنيا ومفيدا ، وقد وصفوا الشعر الذى لا تتناسك أجزاؤه ولا تترايط بأنه شعر كبر الكبش مبدد مفرق أو بأنه « أولاد علة » وقد أنشد خلف الأحمر فى هذا المعنى :
وبعض قريض القوم أولاد علة يكذ لسان الناطق المتحفظ^(٣)

وقال فى ذلك أبو البيداء الرياحى :

وشعر كبر الكبش فرق بينه لسان دعوى فى القريض دخيل^(٤)

وشرح الجاحظ هذا فقال : « أما قول خلف « وبعض قريض القوم أولاد علة » فإنه يقول : إذا كان الشعر مستكرها ، وكانت ألفاظ البيت من الشعر لا يقع بعضها ماثلا لبعض كان بينها من التنافر ما بين أولاد العلات . وإذا كانت الكلمة ليس موقعها إلى جنب أختها مرضيا موافقا كان على اللسان عند إنشاد ذلك الشعر مؤونة . قال : وأجود الشعر ما رأيت متلاحم الأجزاء ، سهل المخارج ، فتعلم بذلك أنه قد أفرغ إفراغا واحدا وسبك سبكا واحدا فهو يجرى على اللسان كما يجرى الدهان . وأما قوله : « كبر الكبش » فإنما ذهب إلى أن بحر الكبش

(١) نهاية الراغب فى شرح عروض ابن الحاجب : ٣٧٧ .

(٢) انظر كتانى : « فى بناء الجملة العربية » ، وبخاصة الفصل الرابع منه « بناء الجملة فى الشعر

العربى القديم » (دار القلم - الكويت ١٩٨٢ م) .

(٣) البيان والتبيين : ٦٦/١ .

(٤) السابق نفسه .

يقع متفرقا غير مؤتلف ولا متجاور . وكذلك حروف الكلام وأجزاء البيت من الشعر تراها متفقة مُلْسًا ولينة المعاطف سهلة ، وتراها مختلفة متباينة ومتنافرة مستكرهة تشق على اللسان وتكده ، والأخرى تراها سهلة لينة ورطبة مواتية سلسة النظام خفيفة على اللسان ، حتى كأن البيت بأسره كلمة واحدة ، وحتى كأن الكلمة بأسرها حرف واحد « ^(١) وإذا كان تلاحم الأجزاء وسهولة المخارج في الشعر بحيث يبدو كأنه أفرغ إفراغًا واحدًا وسبك سبكًا واحدًا ، متعلقا بالبيت حتى كأن البيت بأسره كلمة واحدة في خفة مُؤْتَيْتِهِ على اللسان ، فإن كل بيت في القصيدة يشترط فيه ذلك ، وبذلك تصير القصيدة كلها على هذا الشرط من الحسن وجودة السبك ، ولعل ابن طباطبا العلوى هو الذى انتقل من البيت وجودته إلى القصيدة كلها بوصفها نصا واحدًا مترابطا يقول : « وأحسن الشعر ما ينتظم القول فيه انتظامًا ينسق به أوله مع آخره على ما ينسقه قائله ، فإن قدم بيت على بيت دخله الخلل كما يدخل الرسائل والخطب إذا نقض تأليفها ، فإن الشعر إذا أسس تأسيس فصول الرسائل القائمة بنفسها ، وكلمات الحكمة المستقلة بذاتها ، والأمثال السائرة الموسومة باختصارها لم يحسن نظمها ، بل يجب أن تكون القصيدة كلها ككلمة واحدة في اشتباه أولها بآخرها ، نسجًا وحسنا وفصاحة وجزالة ألفاظ ودقة معاني وصواب تأليف ، ويكون خروج الشاعر من كل معنى بصنعة إلى غيره من المعاني خروجًا لطيفًا ... حتى تخرج القصيدة كأنها مفرغة إفراغًا ... في الجودة والحسن واستواء النظم لا تناقض في معانيها ولا وهى في مبانيها ولا تكلف في نسجها تقتضى كل كلمة ما بعدها ، ويكون ما بعدها متعلقا بها مفتقرا إليها » ^(٢) .

ومجىء القصيدة على هذا الشرط الذى شرطه ابن طباطبا من التلاحم

(١) السابق : ٦٦/١ ، ٦٧ .

(٢) عيار الشعر لابن طباطبا العلوى : ١٢٦ ، ١٢٧ (تحقيق الدكتور طه الحاجرى والدكتور محمد

زغلول سلام - ١٩٥٦ م) .

والتماسك لا يترتب عليه بالضرورة أن تكون القصيدة كلها جملةً واحدة ، فقد يتحقق شرط تماسك الجملة واتحادها ولا يتحقق ما يريده ابن طباطبا ، لكن - مع هذا - تظل إشارة ابن طباطبا فريدة متميزة في التماسك النصّي الذي يقتضى بالضرورة تماسكا لغويا يتمثل في ترابط نحوى بوسائله ، أو ترابط دلالي بوسائله كذلك ، وقد أشار إلى الترابط النحوى بصواب التأليف واستواء النظم وعدم الوهى فى المباني وعدم التكلف فى النسخ ، بحيث « تقتضى كل كلمة ما بعدها ، ويكون ما بعدها متعلقا بها مفتقرا إليها » وهذه العبارة الأخيرة هى أقوى الإشارات إلى تماسك النص وترابطه ، ومن ثم يكون تقديم بيت على بيت مؤديا إلى حدوث خلل فى النص على حد قوله ، والشعر عنده - على خلاف ثعلب واتجاهه - إذا أسس تأسيس فصول الرسائل القائمة بنفسها ، وكلمات الحكمة المستقلة بذاتها ، والأمثال السائرة الموسومة باختصارها لم يحسن نظمها . فحسن النظم واستوائه ، وصواب التأليف وقوة المبنى ودقة النسخ قائمة فى أهم جوانبها على التماسك النصّي والترابط بين جملة .

لقد كانت إشارة ابن طباطبا فذة فريدة ، لكن النظرة الغالبة كانت اعتبار كل بيت وحدة مستقلة إلى عصر ابن خلدون الذى يقول : « والشعر من بين فنون الكلام صعب المأخذ على من يريد اكتساب ملكته بالصناعة من المتأخرين لاستقلال كل بيت منه بأنه كلام تام فى مقصوده ، ويصلح أن ينفرد دون ما سواه » ^(١) ويؤكد هذا مرة أخرى عندما يعرف الشعر فيقول : « الشعر هو الكلام البليغ المبنى على الاستعارة والأوصاف المفصل بأجزاء متفقة فى الوزن والرويّ مستقل كل جزء منها فى غرضه ومقصده عما قبله وبعده الجارى على أساليب العرب المخصوصة به » ^(٢) وعند شرحه لعناصر تعريفه يقول : « وقولنا : مستقل كل جزء منها فى غرضه ومقصده عما قبله وبعده ، بيان للحقيقة ،

(١) مقدمة ابن خلدون : ١٤١٠ (تحقيق الدكتور على عبد الواحد وافي) .

(٢) السابق : ١٤١٥ .

لأن الشعر لا تكون أبياته إلا كذلك» (١) .

وقد يبدو أن هناك تباينا حادا بين وجهتي النظر هاتين ، ولكن الأمر على غير ما يبدو من النظرة العجلى ، لأن استقلال البيت عما قبله وبعده إنما يقصد به أن يكون صالحا وحده للرواية والتداول وإفادته معنى يمكن أن يتناقله الناس ، وعندما يكون البيت داخل قصيدته يكون مع بقية الأبيات وحدة أكبر ذات دلالة خاصة بين أجزائها تفاعل وترابط فاستقلال جملة البيت لا يعنى انفصالها الدلالى عن سياق القصيدة كلها ، والتماسك الدلالى وسيلة من وسائل تماسك النص وترابطه الداخلى ، كما أن التماسك النحوى بين الجمل يؤدي الوظيفة نفسها . ولقد كان عامة النقاد العرب القدماء يفضلون أن يكون البيت صالحا أن ينفرد دون ما سواه ، وصالحا فى الوقت نفسه للالتحام مع أبيات القصيدة الأخرى فتوافر فيه خاصية الانفصال والتلاحم فى وقت واحد ، لأنه الشعر « مبنى على أوزان مقدرة ، وحدود مقسمة ، وقواف يساق ما قبلها إليها مهياة ، وعلى أن يقوم كل بيت بنفسه غير مفتقر إلى غيره إلا ما يكون مضمنا بأخيه ، وهو عيب فيه . فلما كان مداه لا يمتد بأكثر من مقدار عروضه وضربه . وكلاهما قليل ، وكان الشاعر يعمل قصيدته بيتا بيتا ، وكل بيت يتقاضاه بالاتحاد ، وجب أن يكون الفضل فى أكثر الأحوال فى المعنى ، وأن يبلغ الشاعر فى تلطيفه والأخذ من حواشيه حتى يتسع اللفظ له فيؤديه على غموضه وخفائه - حذًا (٢) يصير المدرك له المشرف عليه ، كالفائز بذخيرة اغتنمها ، والظافر بدفينة استخرجها » (٣) .

فالشاعر محكوم بأن يورد الكلمات متوازية مع عدد المقاطع الصوتية التى يسمح بها إيقاع العروض من الوزن الذى اختاره لقصيدته ، فإذا كان الوزن هو الطويل مثلا وكان الضرب المختار فيه هو الضرب المقبوض فإن الوزن هو :

(١) السابق نفسه .

(٢) « حذًا » مفعول به للفعل « يبلغ » .

(٣) شرح ديوان الحماسة للمرزوق : ١٨/١ ، ١٩ .

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

وعلى الشاعر أن يبنى بيته من خلال ثمانية وعشرين مقطعاً صوتياً متوافقة مع مقاطع هذه التفعيلات ، وقد تقبض (فعولن) أى يُحذف ما يقابل النون الساكنة فيها ، ولكن هذا لا يغير من عدد المقاطع شيئاً ، إذ يبقى عددها ثمانية وعشرين أيضاً ، غير أن الذى يتغير فى هذه الحالة هو نوع المقطع فحسب ، فيقصر بعد أن كان طويلاً . وهذه التغيرات مسموح بها فى الشعر العربى ، وإن كان الإنشاد يعوض هذا التقصير . وهذا الكم المحدد من المقاطع الصوتية تملؤه كلمات جارية على وفاقها ، ومن هنا يتدخل الاختيار على مستوى البنية الصرفية ، كما شرحت من قبل ، والاختيار على مستوى العلاقة النحوية بما تقتضيه من إعراب ، وتقديم أو تأخير ، وحذف أو ذكر بحيث يكون البيت مكتملاً فى معناه ، وهذا ما عناه المرزوقى بالتلطيف والأخذ من الحواشى من أجل أن يتسع اللفظ للمعنى فيؤديه على غموضه وخفائه .

ومن جهة أخرى نجد كل بيت يتقاضى الشاعر بالاتحاد فى نفسه أولاً بتباطئه وتماسكه ، ومع غيره من الأبيات ثانياً ؛ لأنه عنصر دلالى فى وحدة أكبر منه هى القصيدة . فالقصيدة كلها نصّ واحد ، ولابد - بحكم كونها نصاً واحداً - أن يكون بين أبياتها تماسك نحوى ودلالى وكل منهما له وسائله اللغوية التى يستعملها لأداء وظيفته . ومهما تعددت أغراض القصيدة كما يبدو فى سطحها أحياناً فإنّ بين هذه الأغراض تماسكاً دلاليّاً يسلكها جميعاً فى بنية دلالية واحدة ، وإذا انتقل الشاعر فى القصيدة من وصف شىء إلى وصف شىء آخر فعلى أن نبحث عن العلاقة بين هذين الشيئين المتباعدين ، ونحاول أن نعرف سرّ اجتماعهما معاً فى نص واحد ، ولماذا يردان على الذهن فى بنية القصيدة وفى سياق واحد ^(١) .

(١) لقد تنبه المفسرون إلى هذا الجانب ، إذ نظروا إلى السورة القرآنية الواحدة على أنها سياق واحد وحاولوا أن يبينوا مناسبة الآيات بعضها لبعض ، بل إنهم نظروا للقرآن الكريم كله على أنه نص واحد ، وحاولوا أن يبينوا مناسبة كل سورة للأخرى واعتمدوا فى ذلك على التماسك الدلالي بين الآيات وبين السور .

ولعل أفضل من تناول علاقة البيت بما قبله أو بما بعده بوصفه جملة في نص واحد مقسم إلى فصول هو حازم القرطاجنى ، إذ يرى « أن الأبيات بالنسبة إلى الشعر المنظوم نظائر الحروف المقطعة من الكلام المؤلف ، والفصول المؤلفة من الأبيات نظائر الكلم المؤلفة من الحروف ، والقصائد المؤلفة من الفصول نظائر العبارات المؤلفة من الألفاظ . فكما أن الحروف إذا حسنت حسنت الفصول المؤلفة منها إذا رتبت على ما يجب ووضع بعضها من بعض على ما ينبغي كما أن ذلك في الكلم المفردة كذلك . وكذلك يحسن نظم القصيدة من الفصول الحسان ، كما يحسن ائتلاف الكلام من الألفاظ الحسان إذا كان تأليفها منها على ما يجب » ^(١) وتجدر الإشارة إلى أن النظم عند حازم القرطاجنى « هياة تحصل عن التأليفات اللفظية » ^(٢) . ويستخلص حازم القرطاجنى قوانين خاصة بفصول القصيدة ، وهى أجزاؤها المكونة لها يتعلق بعضها باستجادة موادها وانتفاء جوهرها « فيجب أن تكون متناسبة المسموعات والمفهومات حسنة الاطراد غير متخاذلة النسخ غير متميز بعضها عن بعض التمييز الذى يجعل كل بيت كأنه منحاز بنفسه لا يشمله وغيره من الأبيات بنية لفظية أو معنوية يتنزل بها منزلة الصدر من العجز أو العجز من الصدر » ^(٣) فالترابط الذى يتم به سبك الأبيات فى القصيدة ضربان أحدهما : بنية لفظية ويقصد به التماسك النحوى ، والآخر : بنية معنوية ويقصد به التماسك الدلائى . ويفضل حازم التماسك الدلائى القائم على تماسك نحوى ، يقول : « ويشترط فى المذهب المختار أن يكون لمعنى البيت مع كون أوله مبدأ كلام ومصدرا بكلمة لها معنى ابتدائى أن يكون لمعنى البيت علقه بما قبله ونسبة إليه » ^(٤) ويشرح ألوان هذا التماسك النصى بأنها إما أن تكون عن طريق

(١) منهاج البلغاء : ٢٨٧ .

(٢) السابق : ٣٦٤ .

(٣) السابق : ٢٨٨ .

(٤) السابق : ٢٨٩ .

التقابل أو عن طريق الاقتضاء » ويجب أن يردف البيت الأول من الفصل بما يكون لائقاً به من باقى معانى الفصل مثل أن يكون مقابلاً له على جهة من جهات التقابل ، أو بعضه مقابلاً لبعضه ، أو يكون مقتضى له مثل أن يكون مسبباً عنه ، أو تفسيراً له ، أو محاكى بعض ما فيه ببعض ما فى الآخر ، أو غير ذلك من الوجوه التى تقتضى ذكر شىء بعد شىء آخر ، وكذلك الحكم فيما يتلى به الثانى والثالث إلى آخر الفصل ^(١) ويشير حازم إلى أن الفصل من القصيدة قد يختم ببيت يكون مهيباً وممهداً للفصل التالى « وربما ختم الفصل بطرف من أغراض الفصل الذى يليه أو إشارة إلى بعض معانيه » ^(٢) ولكنه يفصل اتصال الفصول بعضها ببعض حتى تتناسك القصيدة كلها فى وحدة متلاحمة على أربعة أضرب :

١ - ضرب متصل العبارة والغرض ، وهو : « الذى يكون فيه لآخر الفصل بأول الفصل الذى يتلوهُ علقه من جهة الغرض وارتباط من جهة العبارة بأن يكون بعض الألفاظ التى فى أحد الفصلين يطلب بعض الألفاظ التى فى الآخر من جهة الإسناد والربط » ^(٣) .

٢ - ضرب متصل الغرض منفصل العبارة ، وهو « الذى يكون أول الفصل فيه رأس كلام ، ويكون لذلك الكلام علقه بما قبله من جهة المعنى . وهذا الضرب إذا نيط برأس الفصل فيه معنى تعجبى أو دعائى أو غير ذلك .. هو أفضل الضروب الأربعة ... وقد يقرن الحرف الرابط بهذا النحو فلا يغض من طلاوته ولا ينقص مما تجده النفس من حلاوته » ^(٤) .

٣ - ضرب منفصل الغرض متصل العبارة ، وهذا الضرب عند حازم منحط عن الضربين السابقين ، وهو محق لأنه لا يجدى اتصال العبارة وانفصال المعانى وعدم تلاؤمها .

(١) السابق : ٢٩٠ .

(٢) السابق نفسه .

(٣) السابق نفسه .

(٤) السابق : ٢٩١ .

٤ - ضرب لا توصل فيه عبارة بعبارة ولا غرض بغرض مناسب له بل يهجم على الفصل هجوما من غير إشعار به مما قبله ولا مناسبة بين أحدهما والآخر « فإن النظم الذى بهذه الصفة متشتت من كل وجه » (٢) .

إن هذا التقسيم الذى قدمه حازم القرطاجنى تقسيم تقتضيه القسمة العقلية وهو : « قول إجمالى » على حد قوله ، ويخلو من التطبيق وقد تصبح مهمة التطبيق سهلة « لمن له فكر متصرف يستدل به بما ذكر على ما لم يذكر » - على حد عبارة حازم نفسه - فى ضوء قواعد واضحة . ولكن هذا منحى لم يلتفت إليه أحد مع الأسف .

إن الأبيات المعروفة بأبيات الحكمة ، والأبيات السائرة التى جرت مجرى الأمثال فى الشعر العربى - على سبيل المثال - تستعمل وحدها ، ويتناقلها الناس ، ويراهها بعضهم ملخصة لمواقف مشابهة للمواقف التى استعملت فيها . هذه الأبيات لم يقلها الشعراء وحدها ، بل قيلت فى قصيدة ، واتخذت موضعها منها ، وشكلت جزءا من بنيتها ووردت فى سياقها متفاعلة مع غيرها مؤثرة ومتأثرة ، ملقية بظلالها على ما يجاورها فى الوقت الذى يسقط عليها أيضا ظل من مجاوراتها . والتفسير النصي هو الذى يستطيع أن يعيد هذه الأبيات الشوارد إلى سياقها ويفسرهما فى ضوء هذا التجاور المتفاعل .

ولقد ساعدت طريقة بناء البيت فى الشعر العربى على هذا الانفراد ، ولذلك اهتم كثير من دارسى الشعر القديم باستقلال البيت حتى يتمكن من هذا الانفراد والتداول فجاء كثير من أحكامهم على النحو الذى سلف بيانه ، ولكن بيت الحكمة المنفرد عندما يراد تفسيره تفسيراً صحيحاً لابد من تفسيره فى إطار قصيدته أى من خلال سياقه الذى ورد فيه . ولا يمنع انفراد البيت وأداؤه لمعنى مقبول متداول من أن يكون عنصراً فى جملة تحتوى هذا البيت ضمن مكوناتها .

(٢) السابق .

إن قصيدة زهير بن أبى سلمى التى مطلعها :
 أمن أم أوفى دمنة لم تكلم بمجمانة الدراج فالمثلّم
 جاء فى آخرها ثلاثة عشر بيتا كل بيت منها حكمة وحده ، وقد بدأ هذه
 الأبيات زهير بقوله :

سئمت تكاليف الحياة ، ومن يعيش ثمانين حولا - لا أبالك - يسأم
 وشرعت خبرة الثمانين بعد هذا البيت تتقطر بيتا بيتا من مجرب محنك عاش
 حتى سئم العيش ، وخبر الحياة ورازها ولم يعد له فيها مأرب ، ونصيحته لذلك
 خالصة غير مشوبة ، وقد أراد أن ينقل هذه الخبرة المتشعبة إلى بنى جنسه تعقبا
 على حديث الحرب ورزاياها التى يدفع إليها الطيش والجهالة وعدم الحنكة فتحصد
 الشباب وتعرك الجميع برحائها الدائرة .

وقد ترابطت الأبيات - برغم استقلال كل بيت فيها بمعناه الجزئى - عن
 طريق صدورها عن ضمير المتكلم الخبير « سئمت - رأيت - أعلم - ولكننى » ،
 وعن طريق الواو العاطفة التى تجمع الأبيات فى نسق واحد ، وعن طريق صياغتها
 فى صيغة نحوية واحدة هى أسلوب الشرط ذو الأداة الواحدة (مَنْ) ، وهذا ملمح
 دقيق فى وسائل الترابط النصى . على أنه يمكن ردّ هذه الأبيات دلاليا إلى الأبيات
 السابقة وربطها بالقصيدة كلها ، ومن خلال تبين بنية القصيدة الداخلية ،
 وإيضاح نسقها الدلائلى الذى يكمن تحت مظاهر التعبير المختلفة للقصيدة ، يقول
 زهير (١) :

رأيت المنايا خبط عشواء ، من تُصِيبُ تمتُّهُ ، ومن تخطىَّ يعمرَ فيهرم
 وأعلم علم اليوم والأمس قبله ولكننى عن علم ما فى غدٍ عيم
 ومن لا يصانع فى أمور كثيرة يضرّس بأنياب ويوطأ بمنسَم

(١) شرح ديوان زهير بن أبى سلمى : ٢٨ - ٣٢ وقد اختلفت رواية ابن الأنبارى وابن النحاس
 شارحى المعلقات فى ترتيب الأبيات .

ومن يك ذا فَضْلٌ ويَخْلُ بِفَضْلِهِ على قومه يَسْتَعْنُ عنه ويذمُّ
ومن يجعل المعروف من دون عرضه يَفْرُهُ ومن لا يتق الشتم يشتم
ومن لا يزد عن حوضه بسلاحه يهْدَمُ ومن لا يظلم الناس يظلم
ومن هاب أسباب المنايا ينلُّه ولو نال أسباب السماء بسلم
ومن يغص أطراف الزجاج فإنه يطيع العوالى ركبْتُ كل لَهْدَمِ
ومن يوف لا يذمُّ ، ومن يفض قلبه إلى مطمئن البر لا يتجمجم
ومن يغترب يحسب عدوًّا صديقه ومن لا يكرم نفسه لا يكرم
ومهما تكن عند امرئ من خليقة وإن خالها تخفى على الناس تعلم
ومن لا يزل يستحمل الناس نفسه ولم يغنها يومًا من الناس يُسَامُ

وقد تعاطفت في هذه الأبيات ست عشرة جملة شرطية ذات صيغة نحوية واحدة ، وإذن تماثلت هذه الجمل في بنيتها التركيبية العميقة (أداة شرط + فعل شرط + جواب شرط) واتحدت فيها أداة الشرط (مَنْ) الدالة على الشخص العام ، والتي احتلت وظيفة نحوية واحدة في الجمل كلها ، ولم تختلف الأداة إلا مرة واحدة في قوله :

ومهما تكن عند امرئ من خليقة وإن خالها تخفى على الناس تعلم
ولذلك جاءت (عند امرئ) لتكسب هذه الجملة المغايرة ، الشخصية والعموم ، فهي بمثابة تعويض دلالي عن فقدان (الشخصية العامة) المفهومة من (مَنْ) ، فعبرة (مهما تكن عند امرئ) تساوى (مَنْ « يفعل ») . فقد اختلف الإجراء ، أو سطح العبارة ، واتفق عمقها .

وقد توزعت أفعال الشرط في السطح بين السلب والإيجاب ، وتعادلت في هذا التوزيع ، لأن هناك أحداثا تترتب على أحداث ، فهي ردود أفعال للحركة ، كما أن هناك أحداثا تترتب على عدم وجود أحداث معينة ، فهي ردود أفعال لانعدام الحركة ؛ فجاءت سبعة أفعال مضارعة مثبتة في مقابل ستة أفعال مضارعة منفية ،

وفي جملتين فقط جاء انعدام الحركة المستثارة جوابا لحركة إيجابية (ومن يوف
لا يُذم) ، (ومن يفض قلبه إلى مطمئن البر لا يتجمجم) ، وفي واحدة جاء
سلب الحركة مترتبا على سلب الحركة (ومن لا يكرم نفسه لا يكرم) ، ومع هذا
التنوع الظاهري نجد هناك وحدة في الباطن ، فهو تنوع داخل الوحدة ،
إذ عمدت القصيدة إلى بنية نحوية واحدة ، وظلت تنوع في مكوناتها حتى جاءت
هذه الجمل الست عشرة التي تبدو منفصلة في ثلاثة عشر بيتا ، ولكنها في العمق
متحدة .

إن التماثل التركيبي قد أدى إلى التوحد ، وقد جرى هذا التماثل التركيبي في
كل الأبيات الثلاثة عشرة إلا بيتا واحداً هو قوله :
وأعلم علم اليوم والأمس قبله ولكنني عن علم ما في غد عم

الذي جاء بعد البيت الذي يكشف فيه السأم من تكاليف الحياة ، وكأنه
أراد أن يبين به أن هذه النصائح المتوالية ليست رجماً بالغيب ، ولا ظنا متجمما ،
ولكنها حصاد تجارب طويلة وخبرة علم اليوم المعيش والأمس المعلوم ، ولذلك كان
هذا البيت تمهيدا للصرامة القاطعة في الأحكام ، وتوطئة للحسم البادى في إلقاء
هذه الحقائق .

إن البيت في الشعر العربي ، مهما بدا مستقلا في بنيته الظاهرة من حيث
النحو والعروض مّا ، يخضع للبنية الدلالية العميقة لقصيدته ، ومن هنا نرى أن
هناك عوامل تعمل على تماسك البيت بقصيدته ، علينا كشفها وتبينها ، وهناك
أيضا عوامل سطحية تعمل على استقلاله وانفراده ، وقد حظيت الأخيرة باهتمام
كبير في القديم .

الجملة والبيت في الشعر الحر :

يمكن رصد عدد من الملامح المميزة للبيت في الشعر الحر ، كل ملمح منها
لا يختص به شاعر معين ، ولا مرحلة معينة ، لأن شعراء الشعر الحر دائبو
التجديد ، ولم يتوقفوا عند حدّ بحيث يكون هذا الرصد نهائيا ، فبعض الشعراء

الذين تخلو مثلاً عن نظام القافية تماماً في بعض قصائدهم عادوا مرة أخرى إلى الإكثار من القافية في قصائد أخرى حتى بدت القصيدة أقرب إلى القصائد التقليدية ، وفي الوقت نفسه ضاق بعض الشعراء بالوزن فكسروا كثيراً من الأبيات في قصائدهم وخلطوا في الوزن تخليطاً متعمداً رغبة في التجديد وحبا لكسر المؤلف . وإذا كان الشاعر القديم قد كسر قوانين الاختيار اللغوية من أجل الالتزام الصارم بالنظام الشعري ليحدث توازناً وتعويضاً إذ يكسر نظاماً ليدخل في نظام أصعب منه ، فإن الشاعر الحر قد يكسر هذين معاً ^(١) في الوقت الراهن . وفيما يلي أهم ملامح البيت في الشعر الحر من خلال تعامل الجملة معه في نماذج كاملة :

١ - بعض قصائد الشعر الحر يكون البيت فيها قصيراً قصيراً ملحوظاً ، وتلزم القراءة الشعرية لقصائد هذا النوع أن يقرأ كل بيت وحده ، ولو وصلت بيتاً بآخر انكسر الوزن ، ومثالاً على ذلك قصيدة صلاح عبد الصبور « أحبك » في ديوانه « أقول لكم » يقول ^(٢) :

(١) انظر في هذا : قصيدة محمد إبراهيم أبو سنة : « الإسكندرية » في ديوانه (مرايا النهار البعيد) ص : ٣١ فهي مليئة بهذا النوع من الكسر العروضي المتعمد الذي يعرضه بالإكثار من القافية ، كما يستغل التقارب الإيقاعي بين بحري المتقارب والمتدارك فيخلط بينهما في قصيدته : « المدى ينتحب » ص : ١٩ من الديوان نفسه ، وقصيدة : « الغريب الذي جاء كالظل » ص : ٧ من الديوان نفسه ويعتمد القلق العروضي في بداية هذه القصيدة ، وقصيدة : « طائر يحترق » ص : ٢٧ . ومن قبل ألى سنة كان صلاح عبد الصبور أيضاً في ديوانه : (الإبحار في الذاكرة) نماذج شتى للقلق العروضي المتعمد ، وكان بدر شاكر السياب ، يقول عن بعض الأخطاء العروضية في بعض قصائده : « إن إخلال الوزن متعمد » . ويقول نزار قباني : « الوزن والقافية ليسا شرطين حتمين في العمل الشعري ، إنهما موقف اختياري . من يريد أن يتوقف عندهما فله ذلك ، ومن لا يريد فيمكنه أن يواصل رحلته ولن يأخذه أحد إلى السجن المهم أن يكون ثمة تعويض موسيقي للفراغ الناشئ عن إلغاء الوزن والقافية ، فإذا استطاع الشاعر أن يقدم هذا البديل الموسيقي فسوف نصغى إليه بكل خشوع واحترام » (انظر : قضايا الشعر الحديث : ٢٤٦ جهاد فاضل) .

(٢) أقول لكم : ٥٣ ، والبيت الأول من القصيدة لا يستقيم وزنه إلا بحذف (لا) الأولى ، وهذه الظاهرة تشبه ما يكون في الشعر القديم من زيادة حرف واحد أو حرفين في صدر البيت ويسمى « الخزم » وليس الخزم عندهم بعيب لأن أحدهم إنما يأتي بالحرف زائداً في أول الوزن إذا سقط لم يفسد المعنى ولا أدخل به ولا بالوزن » ابن رشيق ، العمدة : ١٤١/١ .

لا ، لا تنطق الكلمة
 دعها بجوف الصدر منبهمة
 دعها مغممة على الحلق
 دعها ممزقة على الشدق
 دعها مقطعة الأوصال مرمية
 لا تجمع الكلمة
 دعها رمادية
 فاللون في الكلمات ضيعنا
 دعها غمامية
 فالخصب شردنا وجوعنا
 دعها سديمية
 فالشكل في الكلمات توهنا
 دعها ترايبية
 لا تلق نبض الروح في كلمه

وكل بيت من هذا المقطع جملة مستقلة ، ولا يمكن وصله بما بعده لأن ذلك يخلّ بالوزن ، وإن كان البيت الخامس قد انزلق إلى بحر البسيط « دعها مقطّعة الأوصال مرمية ^(١) » فهيأ بذلك إلى أبيات أخرى كل بيت منها يصلح أن يكون نصف شطر من بحر البسيط « لا تجمع الكلمة » و « دعها رمادية » و « دعها غمامية » و « دعها سديمية » و « دعها ترايبية » وكل جملة من هذه بدأت بفعل الأمر نفسه « دعها » وجاء البيت التالي لكل منها جملة في جواب الأمر بُدئت بالفاء التي تربط بين الأمر وجوابه ، وتساوت كل جملة أمر وجوابها مع الجملة الأمرية التالية وجوابها بحيث جاءت جملة الأمر نصف شطر من البسيط

(١) لا نتوقع من شاعر مثل صلاح عبد الصبور أن يكون خلطه بين هذه التفعيلات عن عجز وعدم دربة حس موسيقى ، لأنه مقتدر على نظم الشعر من البحور التقليدية ، ولكن هذا - في رأيي - متعمد منه لإحداث ذبذبة في نفس المتلقي من جانب ، ولتأكيد التمرد على القوالب التقليدية من جانب آخر .

ذى الضرب المقطوع « مستفعِلن فاعِلْ » أو تفعيلة مضمرة من الكامل وتفعيلة
حذاء مضمرة « مُتفاعِلن مُتثفا » وجاء جوابها كالشطر الثانى من الكامل الأخذ ،
وقد قابل هذا التنوع التفعيلى تماثل قافوى فأحدث توازنا إيقاعيا :

دَعَهَا رَمَادِيَّةً فاللون فى الكلمات ضَيَّعنا
دَعَهَا غماميةً فالخصب شَرَدنا وجوعنا
دَعَهَا سديميةً فالشكل فى الكلمات توهنا
دَعَهَا ترايبيةً لا تلق نبض الروح فى كلمه

يعود الشاعر بعد ذلك فى المقطع الثانى من القصيدة فيستقل بالبيت
موسيقيا ، ولا يستقبل به من حيث كونه جملة ، فيشعث أجزاء الجملة على بيتين ،
ليدعها ممزقة كالتمزيق الذى يطلبه للكلمة ، وبرغم ذلك لا يمكن نطق البيت
متصلا بالآخر ؛ فإن ذلك يخل بالوزن ، يقول :

كم مرّة جاشت بى الكلمة
وبدت لعينى وهى تستأنى
فوق الشفاه رقيقة تَحْنى
جيدا ، وتستندنى
خدين مضمومين فى بَسْمه
وتكاد تغلبنى على قَصْدى
لأقول ما أَعْنى
وأفكّ طَلْسَمى ، وأجمع مِنْ
حَلْقَى الشباك لتُفَلت الكلمة
وأعود أذكر مرّة سلفْت
عامين من بأسائها اعترَفْت
وسقطت تحت سنايلِ الكلمة

وتشعith الجملة حفاظا على البيت هنا يتجاوب مع الدعوة التي ألح عليها في المقطع الأول إلى عدم جمع الكلمة وإلى تركها رماديه غماميه سديميه ترائيه ، فالجسّ الشعري فرق مكونات الجملة على أكثر من بيت ، وزاد في هذا التفريق اللجوء إلى القافية الموحدة « تستأنى - تحنى - تستدنى - أعنى » وزاد في هذا التفريق كذلك أن أدّى به الأمر إلى الفصل بين حرف الجر ومجروره بالصمت الذى يكون بين إنشاد البيت وتاليه : « وأفك طلسمى وأجمع من - حلقى الشباك لتفلت الكلمة » فأعطى كل ذلك انطبعا لدى المتلقى بالخوف والتردد والخشية من تبعات « الكلمة » إذا نطقت ، ولذلك يؤكد مرة أخرى عدم نطق الكلمة ، وتسلك الأبيات والجميل مسلكها الأسلوبى الذى جاء في المقطع الثانى من محاولة تفريق « الكلمة » وتمزيقها خشية نطقها ، والاستعانة فى ذلك بالقافية المتزاوجة التى توجب الوقف وتلفت الأسماع إلى هذا التوقف :

لا ، لا تنطق الكلمة (١)

حتى ولو ماجت بوجه النيل
أنسام ليلة صيف

حتى ولو رفت على أرغول
محرورة نغمة

حتى ولو فى الرمل خطّ الإلف
حرفين ملوين

حتى ولو طالعت فى عينيه .. فى العمقين
قسماتك المحمومة الشفتين

وتساءلت شفتاك : ما كلمه
تهدى لخد باسم نعمه

وتنام فى كفين ممدودين
وتطوف أنفاسا على نهدين
ما أجمل الكلمه .

إن الجملة التعجبية الأخيرة في هذا المقطع « ما أجمل الكلمة » كشفت عن التغلب على كل خشية وتردد ، ونسيان كل خوف أمام تبعاتها ، ودفعت إلى قولها حتى لو أدى ذلك إلى الوقوع تحت سنابكها :

ها قد نسيت حياتك الأولى
والخوف والذلة

ها قد جمعت الحرف جنب الحرف والحرفين
لمعت بشيء دافئ مقلّة
وتمدّد الإعياء في الشفتين
وعدا جسورٌ كان مغلولاً
وسقطت تحت سنابك الكلمة

لقد عادت القصيدة في مقطعها الأخير كما بدأت في مقطعها الأول ، كل بيت مستقل بجملته ، أو كل جملة مستقلة ببيت ما عدا الجملة الأولى « ها قد نسيت حياتك الأولى - والخوف والذلة » . إن عطف الخوف والذلة على « حياتك الأولى » من عطف الخاص على العام ، فالخوف والذلة متضمنان في المعطوف عليه « حياتك الأولى » غير أنه أراد أن يخصصهما دون غيرهما ؛ لأنها هما اللذان قد تغلب عليهما ، فقد كانا يمنعان من نطق الكلمة ، ويرعبانه أمامها ، ويجعلانها يدعو إلى تركها منبهة في الصدر ، مغممة على الحلق ، ممزقة في الشدق مقطعة الأوصال ، وإفرادهما في بيت مستقل يلفت الانتباه إليهما وكأنهما - وقد صارا في بيت واحد - جملة مستقلة . إن نسيان الخوف والذلة داع إلى القدرة على النطق وفك الأغلال وإطلاق الجسور الكامن ليعدو مع خيل الكلمات المنطلقة ، وإذا أدى هذا الانطلاق الجسور إلى الوقوع تحت « سنابك الكلمة » فذلك خير ألف مرة من الصمّت الخائف المستكين والسكوت الخانع الدليل .

وقد اتحدت بنية كل من المقطع الأول والثالث ، إذ بدأ كل منهما بجملة واحدة هي « لا ، لا تنطق الكلمة » وتوالى في المقطع الأول فعل الأمر للمخاطب

الواحد ومفعوله (ها) فاتحد الفعل والفاعل والمفعول به « دعها » ولم يختلف سوى الحال ، والجملة المترتبة على الأمر ، فكأن المقطع بهذا جملة واحدة متعددة الأحوال . والإلحاح على فعل واحد يتكرر ثمانى مرات يؤكد الخوف من الاقتراب كما يؤكد شدة التعلّق لأن شدة التعلّق تدعوه إلى تكرار الأمر « دَعَهَا .. » . وكذلك حدث فى المقطع الثالث ، إذ بدأ بالجملة النهيّة « لا . لا تنطق الكلمة » وتوالى بعد ذلك تركيب واحد جُعِل غاية لهذا النهى هو « حَتَّى ولو .. » وتكرر أربع مرات ، وهذا المقطع يؤكد ما أكده المقطع الأول ، ولكنه أخذ يبين جوانب الجذب التى تدعو إلى نطق الكلمة ، وكانت جوانب هذا الجذب أقوى من تماسكه المزعوم فهتف فى نهاية المقطع « ما أجمل الكلمة » مع كل هذه التحذيرات .

وأما المقطع الثالث فقد وقع تحت سياق (كم) الخبيّة ، التى أتى كل ما بعدها متعاطفا ليعدد عوامل جذب أخرى للنطق بالكلمة ، وتذكر تجربة سلفت إذ استجاب لها مرة من قبل فوق وقع تحت حوافرها ، وعرف ما يحدث لمن يسقط تحت سنايكها .

إن إغراء الكلمة لا يقاوم ، وفى سبيلها يطرح كل خوف ، وكل إحساس بالذل ، وإذا كانت تجربة الوقوع فى أسرها مؤلّة ؛ فإنها تجربة تدعو إلى التكرار ، ولذلك جاءت الجمل فى المقطع الأخير تقريرية توحى بالوصول إلى قرار تحمل التبعية والسعادة بالوقوع مرة أخرى تحت سنايك الكلمة الجموح .

ليس قصر الأبيات دليلا على قصر الجملة بالضرورة ، فقد تكون الأبيات قصيرة ، والجمل قصيرة كذلك ، وقد تكون الأبيات قصيرة ، وتكون الجملة طويلة موزعة على أكثر من بيت وهنا يوقف على نهاية البيت ، فيكون هذا وقفا داخل الجملة ، وبذلك تتوزع الجملة الواحدة لغرض مقصود وغاية دلالية تراد ، ويتوقف هذا الغرض الدلالى على السياق الخاص الذى تجرى الجملة الموزعة فى مجاله .

ومن الملاحظ أن الجمل التي تحمل شحنة دلالية معينة تكون مكثفة وقصيرة ، ولذلك نلاحظ أن في هذه القصيدة جملتين حصلتا على قدر كبير من التركيز ولذلك تكررت كل منهما في القصيدة ، كانت الجملة الأولى هي « لا . لا تنطق الكلمة » وهي التي افتتحت بها القصيدة والمقطع الثالث ، والجملة الثانية هي « وسقطت تحت سنابك الكلمة » وهي التي ختم بها المقطع الثاني ، والمقطع الأخير ، وقد احتوت كل من الجملتين على « المفردة » التي استولت على هذه القصيدة كلها وهي « الكلمة » التي وردت في القصيدة بلفظها اثنتي عشرة مرة وبضميرها ثمان عشرة مرة . والقصيدة كلها محصورة في إطار هاتين الجملتين ، لأن إحداها في أول القصيدة والأخرى في آخرها وتجاورتا في وسط القصيدة على هذا النحو (أ - ب أ - ب) الأولى نُهَى والأخرى سقطت في المنهى عنه .

وفي قصيدة لأحمد عبد المعطى حجازي بعنوان : « مقتل صبي » ^(١) نجد البيت قصيرا ، والجملة فيه قد تكون قصيرة ، وقد تطول موزعة على عدد من الأبيات ، ولكن « الجملة المفتاح » مركزة مكثفة تظهر في افتتاحية القصيدة وتكرر مرة أخرى ، وتأتي معها جملة قصيرة أخرى تشكل معها زاوية الارتكاز ، ومركز الإشعاع الدلالي في القصيدة كلها . يقول :

الموت في الميدان طن
الصمت حط كالكفن
وأقبلت ذبابة خضراء
جاءت من المقابر الريفية الحزينه
ولولبت جناحها على صبي مات في المدينه
فما بكث عليه عين
الموت في الميدان طن
العجلات صفرت توقفت

(١) ديوان أحمد عبد المعطى حجازي : ١٤٣ .

قالوا ابن من
ولم يجب أحد .
فليس يعرف اسمه هنا سواه
يا ولداه
قيلت وغاب القائل الحزين
والتقت العيون بالعيون
ولم يجب أحد
فالناس في المدائن الكبرى عدد
جاء ولد
مات ولد
الصدر كان قد همد
وارتد كف عضّ في التراب
وحملت عينان في ارتعاب
وظلّتا بغير جفن
قد آن للساق التي تشردت أن تستكن
وعندما ألقوه في سيارة بيضاء
حامت على مكانه المخضوب بالدماء
ذبابة خضراء

إن الجملة التي افتتحت بها القصيدة جملة قصيرة « الموت في الميدان
طن » ، وهي تحمل بؤرة الحدث المأساوي في القصيدة ، وطنين الموت (ولاحظ أن
الطنين للذباب) هو الذى استدعى ما بعد هذه الجملة ، فالصمت والكفن
والذبابة الخضراء ^(١) والمقابر وبكاء العين ، وتكرر هذه الجملة مرة أخرى فيأتى

(١) هناك أسطورة تتردد بين أطفال الريف المصرى تقول : إن روح الميت تتمثل في ذبابة خضراء
تحوم في الأماكن التي كان يرتادها الميت في حياته .

بعدها الجمل التى تقص الحادثة . وهناك جملة أخرى تعد من المرتكزات الضوئية فى القصيدة وهى « ولم يجب أحد » وتكرر أيضا مرتين . ولو وضعنا هاتين الجملتين متجاورتين هكذا « الموت فى الميدان طنّ ، ولم يجب أحد » لأفادتاهم عناصر الدلالة فى القصيدة كلها ، فطين الموت لهذا الصبى الريفى الغريب فى المدينة صوت مكتوم حزين كتيب مستوحش لا يأبه له أحد ولا يهتم به أحد ، وكل ما يظفر به من اهتمام عبارة أسيفة « يا ولداه » يقولها عابر يغيب فى الزحام لأنه لم يجب أحد .

لقد جاءت الجمل فى هذه القصيدة كلها جملا قصيرة ، كل بيت منها بجملة ، وعندما يتعاطف بيتان ، فإنه يكون من عطف الجملة على الجملة ، ولم يطل فى هذه القصيدة سوى الجملة الأخيرة التى وزعت على ثلاثة أبيات ، كل بيت منها ينتهى بقافية متفقة مع البيتين الآخرين :

وعندما ألقوه فى سيارة بيضاء
حامت على مكانه الخضوب بالدماء
ذبابه خضراء

وهذه الجملة الختامية المجزأة تكشف عن حسرة وحزن عميقين يؤديان إلى تقطع النفس ، وتوحى بعدم القدرة على نطق الجملة دفعة واحدة ، ويساعد على ذلك تقطيعها بقافية ممدودة « بيضاء - بالدماء - خضراء » وكأنها تلفت الأسماع إلى هذه الألوان التى اختلطت وتمازجت ، والمدّ فى هذه المفردات يوحى بالندب على هذه الفاجعة التى اغتيلت فيها البراءة تحت عجلات الحياة الصاخبة ولم تبك عليها عين ، ولم يتعرّف عليها أحد .

إن طول الجملة أو قصرها مرتبط دائما بالموقف الذى تكون فيه . والسياق هو الذى يدعو إلى التوافق الأسلوبى فى صياغتها ، ولذلك لا يصح فرض معايير معينة ، ويجب تفسير كل حالة فى سياقها .

٢ - هناك قصائد في الشعر الحرّ تطول فيها الأبيات طولاً ملحوظاً بحيث لا تكون هناك وقفة في وسط البيت حتى تصل القراءة الموصولة إلى القافية ، وبهذا تكون القصيدة أربعة أبيات أو خمسة ، وبعض الشعراء يغالى في هذا الضرب فتصير القصيدة كلها بيتاً واحداً .

والشعراء الذين تطول أبيات قصائدهم هذا الطول يلتزمون غالباً بقافية موحدة في هذه الأبيات القليلة ، ومرة أخرى أقول إن هذا الملمح لا تجده عند شاعر واحد ، فكما نجده عند صلاح عبد الصبور - مثلاً - في قصيدته « توافقات » في ديوانه « شجر الليل » نجده كثيراً عند محمود درويش والبياتي وفاروق شوشة وغيرهم . وسوف أتناول قصيدة فاروق شوشة ^(١) « يقول الدم العرى » تمثيلاً لهذا الاتجاه ، في هذه القصيدة يوجد خمسة أبيات فقط ، كل بيت منها يبدأ بعبارة واحدة هي : « أخيراً يقول الدم العرى » ما عدا البيت الرابع الذى لا يبدأ بها ، ولكنه يعد امتداداً لمقول القول في البيت السابق عليه . والظرف الذى تبدأ به العبارة المكررة « أخيراً » - بلفظه ووظيفته النحوية - يوحى بأن مظهره طال انتظاره ، وبأن « الدم العرى » كان يكابر لفترة طويلة ، وكان ينكر هذا القول الذى يقوله الآن ، ولكنه قُهر وغلب على أمره ، وها هو الآن يعترف اعتراف المنكسر المهزوم .

والبيت الواحد في هذه القصيدة - وما يماثلها - موزع على عدد من الأسطر ، كل سطر منها لا يستقل - في الغالب - بتفصيلاته ، ولكن لابد من وصله بما بعده حتى تستقيم التفصيلات ، إلى أن ينتهى البيت بالقافية . وكل بيت بالطبع يستوعب عدداً من الجمل التى تسقط بين كثير منها الروابط اللغوية مثل حروف العطف أو التعليل أو غيرها اعتماداً على وقوع كل هذه الجمل تحت كونها مقولة للفعل « يقول الدم العرى » .

(١) في ديوانه : « يقول الدم العرى » ٧ - ١٢ (الطبعة الأولى ١٩٨٨ م) .

والبيت الأول في هذه القصيدة قصير بالقياس إلى الأبيات الأربعة التالية ،
وهو يعد افتتاحية للقصيدة ممهدة ، والجملة التي ترد فيه قد تكون ملخصة
للمأساة التي يتحدث عنها :

أخيرا ،
يقول الدم العربى :
تساويت والماء
أصبحت لا طعم ،
لا لون ،
لا رائحة !

ونلاحظ أن التوزيع الكتابي محكوم بدقة ، فبرغم أن هذا كله بيت واحد
نجدّه موزعا على ستة أسطر ، ومفهوم هذا التوزيع الكتابي أن يكون هناك وقفة
مرئية للقارئ ، لكى يتأمل كل سطر منها على حدة ، وجملة « تساويت والماء »
تشير إلى ذروة المأساة التي تحتاج إلى تفصيل ، وهى تعتمد فى ناتجها الدلالى على
العبارة التى تتداول بين الناس فى التدليل على التلاحم وقوة الصلات « الدم
لا يمكن أن يكون ماء » ، وليس هذا تهوينا من شأن الماء ، فمن الماء كل شيء
حى ، ولذلك تبدل من هذه الجملة الجملة التالية وهى : « أصبحت لا لون ،
لا طعم ، لا رائحة » فتحدد الصفات التى تساوى فيها الدم مع الماء . وهذا
البيت - إذن - جملة واحدة ، ولكنها وزعت كما نرى من أجل لفت الانتباه إلى
كل وحدة كتابية من هذه الوحدات . وقد جاءت جملة « لا طعم » خبرا
لأصبحت ، فجاءت معها فى سطر واحد ، واجتزىء منها الرابط اعتمادا على فهمه
من التساوى مع الماء ، فلم يقل : « أصبحت لا طعم لى مثله » وجاءت جملة
« لا لون » وحدها ، وبعدها جملة « لا رائحة » بدون رابطة من أدوات العطف
فكأن هناك « أصبحت » مضمرة ، وعدم ذكرها هنا يوحي بأن الدم أصبح
متساويا مع الماء فى فقدان الطعم واللون والرائحة دفعة واحدة ولذلك تغنى
« أصبحت » الأولى ، وتبدل الجمل التالية من السابقة فيقوم هذا القطع والوصل

في آن واحد ، القطع عن طريق التوزيع الكتائى الذى استعملت فيه علامات الترقيم بدقة ، والوصل عن طريق الترابط النحوى .

ثم يبدأ البيت الثانى بما بدأ به البيت الأول « أخيرا ، يقول الدم العربى : » فيشعرنا هذا بأننا فى إطار الجملة الأولى نفسها ، وهذا ضرب من التماسك النصي الدقيق ، وإذا كان مقول القول هنا مختلفا فى لفظه فإنه متفق مع المقول السابق فى مجاله الدلالى :

أخيرا ،
يقول الدم العربى :
أسيل ..
فلا يتداعى ورأى النخيل
ولا ينبت الشجر المستحيل
أسيل
أروى الشقوق العطاش ،
وأسكب ذاكرتى للرمال ،
فلا يتخلق وجه المليحة ،
أو حلم فارسها المستطار ،
وأنزف حتى النخاع ،
وينحسر المد ،
تنبت فوق حجاركم ،
مُدًا تتمدد أو تستطيل
وتأكل ما يتبقى من الأرض ،
لكنها أضرحه !

لقد تساوى الدم مع الماء ، وها هو ذا يسيل كما يسيل الماء ، ولكنه لا يترتب على سيلانه ما يترتب على سيلان الماء ، فسيولته لا تثبت شجرا ،

ولا يتداعى لها نخل . إن الأرض لا تشرب الدم المسفوك ، لأنه يتخثر فوقها ولذلك يسيل الدّم - الماء يروى الشقوق العطاش فلا يتخلّق وجه « المليحة » .

إن الدم لا ينبت شجرا ، وإن الماء لا يساعد على تخلّق وجه المليحة (الحرية) . وهذا الدم لم يعد دّمًا خالصا ، ولا ماء خالصا ولذلك تعطل ما يترتب على كل منهما : الدم ، والماء ، فلا حرية ولا شجر ، وأصبح كل شيء مواتا وعدما وليست هذه المدن التى تتمدد أو تستطيل سوى أضرحة تحوى فى داخلها أمواتا .

ومن الملاحظ هنا أنه عندما طال البيت اعتمد على التقفية الداخلية « أسيل - النخيل - المستحيل - تستطيل » لكى يكسر حدة تنابع التفعيلات دون تقفية ، حتى تأتى القافية الأصليّة للبيت ، وهى متفقة مع قافية البيت الأول « رائحة - أضرحة » غير أن الأولى مؤسسة والثانية غير مؤسسة ، وتوافق القوافى فى هذه الأبيات الطويلة يؤدى إلى ضرب من التماسك الصوتى بين أجزاء القصيدة .

ويبدأ البيت الثالث بالبداية نفسها التى بدأ بها البيتان الأول والثانى « أخيراً يقول الدم العربى » ويختلف مقول القول فى مفرداته ، ولكنه يتناسك مع سابقه من حيث الاتفاق فى المجال الدلالى ، ففى البيت السابق كان الدم لا ينبت شجرا ولا يتخلّق به وجه « المليحة » وفى هذا البيت يقول : « أسرجت خيلى بقلب العراء ونخيمتُ فى نقطة الجذب » ووجوده فى نقطة الجذب يجعله يدور حول نفسه ويتشرب فى ذاته ويحكم أغنيته وينتشى لنفسه ولكنه مع ذلك يحاول ادعاءً أن يطاول كل الدماء المخصبة :

أخيراً

يقول الدم العربى : اكتفيت

تجاوزت جسر الشرايين ،

أسرجت خيلى بقلب العراء ،

ونخيمت فى نقطة الجذب

أحكمت أغنيتي
وانتشيت لنفسي
وقلت :
أطاول كل الدماء التي أنضجتها الحرائق ،
كل الدماء التي أهرقتها الملاحم ،
كل الدماء التي اعتصرتها المآدب ،
فاخرت أنى الوحيد الذى
جعلوا من بقاياها خاتمة للبكاء
وفاتحة للغناء
ومن رثى مذبحه !

وقد جاءت هذه القافية « مذبحه » كأنها فاصل لهذا البيت الطويل الذى
يشمل البيت الثالث والرابع معاً ، لأن البيت الرابع لا يبدأ بما بدأ به كل بيت
« أخيراً يقول الدم العربى » ، ولكنه يواصل قوله الذى يترتب على إسراج الخيل
بقلب العراء حيث لا معارك ، ونصب الخيمة بنقطة الجذب حيث لا أمل فى
إخصاب ، فيغوص « بذاكرة الرمل » المجدب وهى ذاكرته التى سكبها من قبل
لرمل ، والرمل هنا رمز للأحلام الضائعة والأمانى الخيبة ، ولكنه مع كل هذا
الإخفاق والخيبة يحاول أن يتمسك بملاحج وجه « العروس » التى تخطفها الموت
والقاتل الهمجى ، والعروس هنا هى « المليحة » التى سال من قبل فلم يتخلق
وجهها « أحكمت فوق ملاحها قبضتى واسترحت » ويحاول أن يتطلع إلى
المستقبل :

أغوص بذاكرة الرمل
وجهى عروس تخطفها الموت
والقاتل الهمجى
تغيب ملاحها
ويغيب الهوى العربى

قاومت
فانفلتت في فقاعة
وانطفأت
تشاغلْتُ
أحكمت فوق ملامحها قبضتي
واسترحْتُ ،
أغوص بذاكرة الرغبِ ،
وجهي سحابةٌ يثُمُ ،
تعشش في كل بيتٍ
وتترك بعض عناكبها في تراب الملامح
وجهي الذي يتشكل في كل حالٍ
ويلبس أقنعة لا تبوحُ ،
وينظر في رحم الغيب
ماذا تجنّ الغيومُ ؟
وماذا تقول البروقُ ؟
وماذا تخبيء عاصفةٌ في العروقِ
ودمدمةٌ في الرعوسِ
وأشبهت الليلة البارحة !

لقد توالى الأفعال في هذا البيت فملأته حركة ، ومع كل السلبيات التي
تمثلت في ذاكرة الرغب ، وسحابة اليم التي تعشش في كل بيت ، والعناكب
التي تتركها في الملامح ، يتشكل وجه الدم ويلبس أقنعة لا تكشف عما تحتها
ويحاول أن « ينظر في رحم الغيب » ليستطلع ما تجنّ الغيوم والبروق والعواصف
الكامنة في العروق والدمدمات التي في الرعوس .

ولكن تأتي الجملة الأخيرة في البيت فتجهض هذا التطلع المرعوب الخائف
وتجعل من هذه المحاولة حركة محبطة كسابقاتها « وأشبهت الليلة البارحة » .

وهذا البيت على طوله جملتان أولاهما : « أغوص بذاكرة الرمل » وما تعلق بها ، والأخرى : « أغوص بذاكرة الرعب » وما تعلق بها . واتفاق الفعل يجعلهما كأنهما جملة واحدة ، فكل منهما غوص بالذاكرة ولكن في حالة مختلفة . ولذلك جاءت الجملة القصيرة الأخيرة من غير بنية هاتين الجملتين المضارعتين « وأشبهت الليلة البارحة » لتهدم ما ترتب على الغوص بذاكرة الرمل وذاكرة الرعب ، وهو هدم متوقع لأن الغوص بذاكرة الرمل غوص بلا أمل ، والغوص بذاكرة الرعب غوص خائف متردد مذعور .

ويبدأ البيت الأخير بالبداية نفسها « أخيراً يقول الدم العرى » ولكن الدم العرى هنا ينعت بنعوت متضادة متنافرة فهو « مسافر عبر العواصم » وهو متناثر في كل أرض « ولكنه مع هذا « متجمع خلف الحواجز » فهو إذن سفر مقيد ، وتناثر مكبل ، ونتيجة لذلك يعلن « التعب » ويتكرر الفعل « تعب » أربع مرات وفي كل مرة يكشف سببا من أسباب هذا العناء :

أخيراً ،

يقول الدم العرى المسافر عبر العواصم

والمتجمع خلف الحواجز

والمتناثر في كل أرض :

تعبت

وهذى بقية لحمى ،

وهذى هوية جلدى

وبعض ملاح أرضى التى سكنت فى العيون ،

تعبتُ

فمن يحمل الآن عنى بقية يومى ،

وأشلاء حلمى ،

ويمضى ..

تعبت ..

الدروب يلاحقها الموتُ
يسكنها الصمْتُ
القلبُ يملؤه القهرُ ،
والشاحنات الرجيمة ترتد عبر الزوايا
شظايا
تعبت
المدى لا يُبينُ
الصدى لا يُبين
ووجهى ما زال منسحقا
في جبين المرايا
تلاحقه اللعنة الجامحة !

إن تكرار « تعبت » يجعل البيت عددا من الدوائر الصغرى التى تبدأ من نقطة واحدة ، وبذلك يتشاكل بناء البيت الواحد من بناء القصيدة كلها التى هى عبارة عن عدد من الدوائر الكبرى التى تبدأ من نقطة واحدة هى : « أخيرا يقول الدم العربى » فالجمل فى هذه القصيدة دائرية ، أو كثير منها كذلك تعتمد التكرار وسيلة لهذا الدوران الجزئى ، والأبيات فيها دائرية كذلك تعتمد التكرار وسيلة لهذا الدوران ، ولذلك فكل بيت - برغم تعدد الجمل فى داخله - جملة واحدة ، لأن هذه الجمل المتعددة كلها مقول للفعل « يقول » والقائل فيها جميعا واحد وهو : « الدم العربى » .

والقصيدة - بالطبع - يمكن أن تحلل دلاليا من زوايا متعددة ولكننى اقتصرته هنا على جانب التشكيل العروضى ممثلا فى البيت ، وجانب حدود الجملة ، وهما بعض العوامل المنتجة للدلالة فى القصيدة .

وقد لاحظنا أن الشاعر هنا قسّم البيت على عدد من الأسطر ، وغلب على كل سطر منها أن يكون وحدة دلالية صغيرة ، ولكن بعضها لم يكن كذلك فمثلا :

« تنبت فوق حجارتركم / مُدُنًا تتمدد أو تستطيل » كتبت على سطرين وهى وحدة دلالية واحدة ، وكذلك « وجهى سحابة يتم / تعشش فى كل بيت / وترتك بعض عناكبها فى تراب الملاح » كتبت على ثلاثة أسطر ، وكذلك « والشاحنات الرجيمة ترتد عبر الزوايا / شظايا » كتبت على سطرين ، وكذلك « ووجهى ما زال منسحقا / فى جبين المرايا / تلاحقه اللعنة الجاحمة » كتبت على ثلاثة أسطر . وقد بلغت حدة التقسيم الكتائى مدًى جعل الشاعر يفصل بين الاسم الموصول وصلته فى قوله : « فاخترت أنى الوحيد الذى / جعلوا من بقاياها خاتمة للبهاء / وفاتحة للغناء / ومن رثى منجحة » . وهذا التقسيم الكتائى معتمد على أن البيت وحدة عروضية واحدة .

٣ - وهناك عدد من القصائد اصطنعت البيت الطويل وحدة عروضية ، ولكن الشعراء لم يقسموا بين وحداته الدلالية كتابة ، وآثروا كتابة البيت كله فى فقرة واحدة متصلة ، فعل البياتى هذا فى بعض قصائده ، وقد زواج أحيانا بين البيت الطويل يكتبه على هذا النحو ، والبيت القصير فى قصيدة واحدة ، ولم يلتزم بقافية فى أبيات القصيدة ، وقصيدته « دم الشاعر » ^(١) مثال على هذا التزواج ، سأنقل منها المقاطع التالية :

- ٩ -

صوت الشاعر فوق نحيب الكورس يعلو ، منفردًا ،
منحازًا ضد الموت ، وضد تعاسات البشر الفانين ، بنار
سعادته السوداء يجوب العالم ، منفيًا يتطهر ، لا اسم له ،
وله كل الأسماء ، بقانون أزلَى يتحول ، يقتل هذى الوحشة
يقضى بالشعر عليها ، كم هو شرير أن يسكنك الشعر :
« إلهى ، بين يديك أنا قوس فاكسرنى » ، ومحب محبوب ،

(١) ديوان مملكة السنبله : ٤١ (الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٤ م) .

فاهجرني ، كم هو شرير هذا الحبّ القاسى لا اسم له ،
وله كل الأسماء ، فتيا كالريح على أبواب المدن المسحورة
يأتى أو لا يأتى ، كرماد حريق يتوهج في قلب الشاعر
منطفئا أو مشتعلا ، يولد مبتورا أو مكتملا ، ينمو في
أدغال النفس الوحشية طفلا ، يحبو في أصقاع النور ،
ليشعل نار الإبداع .

- ٢ -

كم هو شرير أن يسكنك الشعر ويعلو صوتك فوق
نحيب الكورس ، منفردا ، يأخذ بالألباب .

- ٣ -

ينخر سُوسُ الكلمات
الكتب الصفراء .

فعلام الضجة في سوق الوراقين ، علام يزايد هذا الوزان ؟

فالبيت الأول اشتمل على مائة وخمس تفعيلات توزعت على تسع عشرة
جملة ، لم يفرق بينها سوى علامات الترقيم التى لم تراعى نهاية الجملة دائما بل راعت
الوحدة الدلالية الصغرى أحيانا كوضع الفاصلة قبل كلمة « منفردا » وبعدها .
ولم تتقاطع الجمل مع البيت . وبالطبع لا يمكن قراءة كل هذا البيت في نفس
واحد ، ولابد إذن من التوقف أثناء قراءته ، وعلى قارئه أن يختار بنفسه نقطة
التوقف ، وسيكون وقفا اضطراريا على كل حال . وتتابع الجمل على هذا النحو
مقصود من الشاعر ، فهو يريد من قارئه أن يستمر في القراءة ، وإذا توقف عند
نقطة ما فإن وقفه يكون وفقا لاختياره الخاص ، وبذلك يشارك المتلقى الشاعر في
إنتاج دلالة النص .

وعلى حين كان البيت الأول على هذا النحو من الطول كان البيت الثانى

قصيرا بالنسبة له إذ لم يتجاوز أربع عشرة تفعيلة ، وكان جملة واحدة ، وجاء البيت الثالث أقصر من سابقه ؛ إذ جاء جملة بسيطة من ست تفعيلات ، ولكن هذه الجملة البسيطة كتبت على سطرين فصل فيها بين الفعل والفاعل في سطر « ينخر سوس الكلمات » والمفعول به في سطر مستقل « الكتب الصفراء » .

مما لاشك فيه أن الشعراء - وخاصة المجيدين منهم - لا يُقدِّمون على شيء دون أن تكون له دلالة خاصة ، ولاشك أنه من خلال سلوكهم على هذا النحو أو غيره قد يرسخ تقليد على مدى الزمن تصبح له دلالة الخاصة ، ولكن هذا التنوع المتعدد في أسلوب كتابة الشعر الحر يجعل من محاولة « التقعيد » عبثا ، وتكاد كل قصيدة تصبح ذات ملمح خاص بها ، ولا بأس أن يكون الأمر كذلك ، لكن لا بد أن يكون ثمة قدر مشترك من التقاليد الفنية الثابتة المستقرة التي تسوّغ جمع هذه القصائد تحت نمط معين .

وقضية التوزيع الكتائى في الشعر الحر قد جمحت ببعض الشعراء جموحا لا يمكن معه أحيانا تفسير ما يصنعون تفسيراً يكافئ هذا الصنيع . صحيح أن كل قصيدة عمل مستقل بذاته ، لكن كونها « قصيدة » مع غيرها من القصائد يلزم أن تكون مثل غيرها في عدد من الثوابت تتمثل في مجموعة من الأنظمة المعينة ، لا أن يكون لكل قصيدة قواعدها الخاصة بها وحدها في كل شيء .

لقد حاول الشاعر القديم أن يبدع من خلال التمسك بقالب معين ، وتفنن في ذلك ضروبا من التفنن ، وكذلك فعل الشاعر المعاصر الذى التزم بهذا القلب ، أما الشاعر الذى يكتب الشعر الحر فقد خرج على هذا القلب ، وراح يبحث عن شكل للقصيدة الحديثة ، وما زال يبحث حتى الآن ، إنه خرج ولم يعد .

خاتمة

حاولت من خلال الصفحات السابقة أن أتبين دور النحو في البناء الشعري ، واخترت لهذا « الجملة » منطلقاً في التعامل بوصفها الوحدة المركبة ذات الدلالة المفيدة ، وبوصفها الغاية التي تسعى إليها كل دراسة لغوية ، وبوصفها الوحدة الصغرى التي يتألف منها النصّ مهما صغر أو كبر ، ولم أتحدث - بالطبع - عن مكونات الجملة أو أجزائها التي تأتلف منها ؛ لأن الحديث عن هذه القضايا ليس من مهمة هذا الكتاب ، ولكنه مهمة كتب قواعد النحو وهي بحمد الله كثيرة متنوعة .

ولما كانت الجملة في الشعر تخضع لعدد من الضوابط والقيود التي لا تخضع لمثلها في النثر فقد حاولت كذلك أن أعرف أثر هذه الضوابط على الجملة . ومن المعروف أن هذه الضوابط تتمثل في الوزن والقافية ، والوزن في الشعر محكوم بعدد معين من المقاطع الصوتية المعينة التي تتوالى بنظام مخصوص مثلت صورته التجريدية « تفعيلات » البحر الشعري المعين ، والقافية يمثلها مقطع صوتي واحد أو أكثر يتردّد في نهاية كل بيت ويضع ختاماً صوتياً لهذه المقاطع المتوالية في الشعر الذي يطلق عليه « شعر البيت » ، ولذلك كان هذا التحديد مُعْزِياً بتتبع أثر هذا على الجملة التي لا تخضع في النثر لمثل هذا التحديد ، ولذلك حاولت أن أقف على التقاطع الذي يحدث بين الجملة والبيت وزناً وقافية ، وبيان أثر هذا التقاطع على البناء الشعري ، ورأيت أن هذا جانب إجرائي يختلف فيه شاعر عن آخر ، وثمة مرونة كبيرة قدمها النظام اللغوي في العربية لكي يتمكن الشعراء من استغلالها . والجملة العربية في الشعر مع محافظتها على مكوناتها الأساسية تستطيع أن تجري عدداً من التبادل الموقعي بين أجزائها فيستقيم بذلك البيت شعرياً من جانب وينتج عن هذا التبادل دلالة إضافية تكتسبها الدلالة الأصلية للجملة من جانب آخر فيغنى النص الشعري بهذا غناء دلالي متعدد الأبعاد والإشعاع .

ولم أفصل بين القافية والوزن إلا من أجل محاولة تبين الخصائص الخاصة التي يُضيفها كل منهما على بناء الجملة في الشعر ، وإلا فإن البيت بوزنه وقافيته شيء واحد ، بل أستطيع القول إن البيت بوزنه وقافيته وبنائه اللغوي بكل ما يمثل هذا البناء اللغوي من أصوات ومفردات وتراكيب شيء واحد ؛ ومن هنا يدخل في إنتاج الدلالة للبيت كل هذه المكونات معًا بما فيها الوزن والقافية ، ومن هنا يكون البيت غالباً وحدة دلالية في القصيدة بجانب كونه وحدة « موسيقية » أو بالأحرى ، وحدة عروضية .

وقد قرنت شعر التفعيلة أو الشعر الحر في التمثيل والتحليل بشعر البيت وهو الشعر بالشكل العروضي الموروث ، وكانت النتيجة برغم تحرر هذا اللون من الشعر من قيد القافية ومن الالتزام بالشكل العروضي الموروث أن هذا اللون من الشعر يحدث فيه على مستوى بناء الجملة ما يحدث في الشعر القديم ، وذلك لأنه يلتزم الوزن ، وهذا في حد ذاته كفيلاً بإيجاد هذا التشابه في الظواهر اللغوية ، لأن الجملة في العربية لها حد أدنى تلتزم به ولا تقل عنه وهو تحقق طرفي الإسناد الذي تعتقد به الجملة ، وليس لها حد أقصى تلتزم به ، فالجملة من حيث الطول أكثر مرونة من البيت في الشعر بشكليته القديم والجديد ومن هنا ظل تطابق البيت مع الجملة متوقفاً على ما يريده الشاعر أو على قدرته في الإفصاح والبيان ، فقد يأتي بأكثر من جملة في البيت الواحد ، وقد يكون البيت بعض جملة ، وهنا يكون للوقوف على القافية دلالة التي ينبغي التنبيه إليها لأنه وقف مقصود قبل بلوغ الجملة تمامها ، ويُفسر ذلك في إطار القصيدة كلها بوصفها نصاً واحداً بين أجزائه تفاعل حي وتأثير متبادل .

ويثبت التحليل الخاص بكل قصيدة على حدة أن مجموعة القواعد التي تستخدمها القصيدة سواء أكانت قواعد لغوية (صرفية ونحوية) أم قواعد شعرية (من حيث الوزن أو القافية) لا تنتج الدلالة نفسها التي تنتجها هذه القواعد ذاتها في قصيدة أخرى بحيث لا يقال مثلاً إن قافية العين تفيد كذا وكذا أو إن بحر الطويل يفيد كذا وكذا ، أو إن استخدام الجمل الاسمية يؤدي إلى كذا وكذا

أو إن كثرة استعمال الظرف أو الحال إلخ تفيد كذا وكذا ، فإن اللغة لو كانت هكذا لما كان ما يفعله الشعراء إبداعاً ولأصبح كل متكلم قادراً على إبداع كهذا .

ويثبت التحليل أيضاً أن هذه القواعد بنوعها النحوى والعروضى لا تكون بمنأى عن إنتاج الدلالة الخاصة بالقصيدة لأن كل جانب من الجوانب على مستوى الأصوات والصيغ والمفردات والتراكيب والوزن الشعرى الخاص واختيار القافية المعينة يتعاون مع الآخر ومن هنا يكون إنتاج الدلالة حاصلًا لعدد كبير من التوافقات التى تتآزر وتصنع سياقاً معيناً يساعد بدوره على توجيه فهم الجزئيات فى إطار النصّ كلّ .

قد يستعمل الشاعر قافية ما أو وزناً ما فى قصيدة فيكون لكل منهما دلالة معينة ، وقد يستعمل النعوت مثلاً أو الأحوال أو ما شئت من مكونات الجملة فى قصيدة فيكون لها دلالة معينة ، ولكن هذه الاستعمالات بأعيانها لا يكون لها الدلالة نفسها فى قصيدة أخرى ؛ لاختلاف السياق من قصيدة إلى أخرى ومن هنا لا يصح فرض قواعد جامدة فى الإبداع الشعرى .

للأسباب السابقة أخذت الدراسة جانب الوصف ، والتحليل لبعض القصائد القديمة والحديثة ، وكما تناول التحليل قصائد من شعر امرئ القيس والنابغة وطرفة بن العبد والأعشى والمتنبي تناول كذلك قصائد من صلاح عبد الصبور وبدر شاكر السياب وأحمد عبد المعطى حجازى وأمل دنقل وفاروق شوشة ومحمد إبراهيم أبو سنة . وفى بعض الأحيان كان التحليل يتوقف عند الظاهرة التى يريد كشفها وتجليتها ، كما كان يتسع فى بعض الأحيان لتقديم تفسير للقصيدة كلها ، وفى كل حالة كان المدخل هو بناء الجملة فى الشعر .

وقد أثبتت لى هذه التجربة كما أثبت لى غيرها من قبل أن طاقة النحو قوية ، وأنها مبدعة إذا أحسن استغلالها من قبل الشعراء ، وأنها يمكن أن تكون مدخلاً صحيحاً لفهم النصوص وتفسيرها إذا أخذنا فى مفهوم النحو أنه تفاعل خلاق مع المفردات التى تشغله والسياق الذى يرد فيه .

وقد أثبتت لى هذه التجربة كذلك كما أثبتت لى غيرها من قبل أن طاقة النحو تتجلى أظهر ما تكون فى النصوص الأدبية ، ومن هنا كانت الدعوة ، التى أرجو لها أن تتحقق ، إلى توجه الدرس النحوى حتى على مستوى النحو التعليمى إلى النصوص الأدبية الجيدة ، ولا غرو أن اتجه النحويون القدماء - رضى الله عنهم - إلى النص القرآنى والنصوص الشعرية العالية فجعلوها مناط التطبيق الموسع أحيانا كما جعلوا منها شواهدهم . إن التوجه إلى النصوص الأدبية ومحاولة تفسيرها من مدخل الأبنية النحوية وكشف طاقة النحو فى بناء دلالتها سوف يعود بأعظم النتائج على النحو والأدب معًا ، كما سوف يعود بأعظم النتائج أيضا على متعلمى العربية والراغبين فيها ، وعلى الله - سبحانه - قصد السبيل .

* * *

ثبت بمراجع البحث

أولا : الدراسات :

- أرسطو .
- كتاب أرسطو في الشعر (ترجمة د . شكرى محمد عياد - دار الكاتب العربى - القاهرة ١٩٦٧ م) .
- الأشمونى ، نور الدين أبو الحسن على بن محمد .
- شرح الأشمونى لألفية ابن مالك (دار لإحياء الكتب العربية - القاهرة) .
- الأنبارى ، أبو بكر محمد بن القاسم بن بشار .
- شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات (ط ٢ - تحقيق عبد السلام محمد هارون ، دار المعارف بمصر ١٩٦٩ م) .
- أنيس ، د . إبراهيم .
- الأصوات اللغوية (مكتبة نهضة مصر) .
- من أسرار اللغة (ط ٣ - مكتبة الأنجلو المصرية - القاهرة ١٩٦٦ م) .
- موسيقى الشعر (ط ٣ - مكتبة الأنجلو المصرية - القاهرة ١٩٦٦ م) .
- أيوب ، د . عبد الرحمن .
- الأصوات اللغوية (مطبعة الكيلانى - القاهرة ١٩٦٨ م) .
- بشر ، د . كمال .
- علم اللغة العام ، الأصوات (دار المعارف بمصر ١٩٧٣ م) .
- التبريزى ، يحيى بن على بن محمد بن الحسن بن موسى بن الخطيب .
- الكافى فى العروض والقوافى (تحقيق الحسانى حسن عبد الله) .
- التبوخى ، أبو يعلى عبد الباقي عبد الله بن المحسن .
- القوافى (تحقيق د . عوفى عبد الرؤوف - الخانجي ١٩٧٥ م) .
- ثعلب ، أحمد بن يحيى .
- شرح ديوان زهير (دار الكتب المصرية) .
- قواعده الشعر (تحقيق محمد عبد المنعم خفاجى - القاهرة ١٩٤٨ م) .

- الجاحظ ، أبو عثمان عمرو بن بحر .
 - البيان والتبيين (تحقيق عبد السلام محمد هارون - مكتبة الخانجي بالقاهرة) .
 - الحيوان (تحقيق عبد السلام محمد هارون - مكتبة ومطبعة الحلبي بمصر) .
- الجرجاني ، عبد القاهر بن عبد الرحمن .
 - دلائل الإعجاز (قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر - الخانجي بمصر) .
- ابن جني ، أبو الفتح عثمان .
 - الخصائص (تحقيق محمد علي النجار - دار الكتب المصرية ١٩٥٥ م) .
 - المختصب في تبين شواذ القراءات والإيضاح عنها (تحقيق الأستاذ علي النجدي ناصف وآخرين - المجلس الأعلى للشئون الإسلامية بالقاهرة ١٣٨٦ هـ) .
- ابن جعفر ، قدامة .
 - نقد الشعر (تحقيق كمال مصطفى - مكتبة الخانجي بالقاهرة) .
- جونسون ، بارتون .
 - دراسة يورى لوثمان للشعر (مجلة الفكر العربي العدد ٢٥ ترجمة د . سيد البحراري) .
- حجازي ، أحمد عبد المعطي .
 - أسئلة الشعر (الأهرام ١٩٨٩/١/٤ م) .
- حسان ، د . تمام .
 - الأصول (الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٢ م) .
 - اللغة العربية معناها ومبناها (الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ١٩٧٣ م) .
- الخفاجي ، الأمير أبو محمد عبد الله بن محمد بن سعيد بن سنان .
 - سر الفصاحة (دار الكتب العلمية - بيروت ١٩٨٢ م) .
- ابن دُرَيْد ، أبو بكر محمد بن الحسن .
 - أمالي بن دريد (تحقيق السيد مصطفى السنوسي - الكويت ١٩٨٤ م) .

- الدماميني ، بدر الدين أبو عبد الله محمد بن أبي بكر .
- العيون الغامزة على جنايا الراهزة (تحقيق الحسانى حسن عبد الله - القاهرة ١٩٧٣ م) .
- الربيعى ، د . محمود .
- قراءة الشعر (دار المعارف بمصر ١٩٦٨ م) .
- مقالات نقدية (مكتبة الشباب ١٩٧٨ م) .
- ابن رشيق ، أبو على الحسن بن رشيق القيروانى .
- العمدة فى محاسن الشعر وآدابه ونقده (تحقيق محمد محبى الدين عبد الحميد - دار الجيل بيروت ١٩٧٢ م) .
- الرضى ، رضى الدين الأسترباذى .
- شرح شافية ابن الحاجب (تحقيق محمد نور الحسن ومحمد الزفزاف ومحمد محبى الدين عبد الحميد - مطبعة حجازى - القاهرة) .
- ريتشاردز ، أ . أ .
• مبادئ النقد الأدبى (ترجمة د . محمد مصطفى بدوى - المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر - القاهرة ١٩٦٣ م) .
- زايد ، د . على عشرى .
- عن بناء القصيدة العربية الحديثة (مكتبة دار العلوم ١٩٧٨ م) .
- زكريا ، ميشال .
- دليل الدراسات الأسلوبية (المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع - بيروت ١٩٨٤ م) .
- الزيدى ، توفيق .
- أثر اللسانيات فى النقد الأدبى الحديث (الدار العربية للكتاب - تونس) .
- ابن السراج ، محمد بن السرى .
- الأصول فى النحو (تحقيق د . عبد الحسين الفتلى . ط ٢ مؤسسة الرسالة ١٩٨٧ م) .

- السعران ، د . محمود .
- علم اللغة مقدمة للقارئ العربي (دار المعارف بمصر ١٩٦٣ م) .
- سيويو ، أبو بشر عمرو بن قنبر .
- الكتاب (تحقيق عبد السلام هارون) .
- السيرافي ، أبو سعيد الحسن بن عبد الله بن المرزبان .
- شرح الكتاب (مخطوط بدار الكتب المصرية رقم : ١٣٧ نحو) .
- الشافعي ، جمال الدين عبد الرحيم الإسنوي .
- نهاية الراغب في شرح عروض ابن الحاجب (تحقيق د . شعبان صلاح - دار الثقافة العربية ١٩٨٨ م) .
- شاهين ، د . عبد الصبور .
- القراءات القرآنية في ضوء علم اللغة الحديث (دار الكاتب العربي للطباعة والنشر - مصر ١٩٦٦ م) .
- ابن الشجري ، أبو السعادات هبة الله بن علي .
- مختارات شعراء العرب (تحقيق علي محمد البجاوي - القاهرة) .
- الشنتمرى ، يوسف بن سليمان بن عيسى .
- تحصيل عين الذهب ومعدن جواهر الأدب (مطبوع بأسفل صفحات كتاب سيويو - طبعة بولاق) .
- شيخو ، الأب لويس .
- شعراء النصرانية (مكتبة الآداب ومطبعها بالجماميز - القاهرة ١٩٨٢ م) .
- الصبّان ، محمد بن علي .
- حاشية الصبان على شرح الأشموني (دار إحياء الكتب العربية) .
- الضبي ، المفضل بن محمد .
- المفضليات (تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون - مطبعة دار المعارف ١٣٦١ هـ) .

- الطرابلسي ، د . محمد الهادي .
- خصائص الأسلوب في الشوقيات (منسورات الجامعة التونسية ١٩٨١ م) .
- عبد الرؤوف ، د . عوني .
- القافية والأصوات اللغوية (الخانجي بمصر ١٩٧٧ م) .
- ابن عبد ربه ، أبو عمر أحمد بن محمد .
- العقد الفريد (شرحه أحمد أمين وأحمد الزين وإبراهيم الإياري - دار الكتاب العربي) .
- عبد اللطيف ، د . محمد حماسة .
- الضرورة الشعرية في النحو العربي (مكتبة دار العلوم ١٩٧٩ م) .
- في بناء الجملة العربية (دار القلم - الكويت ١٩٨٢ م) .
- النحو والدلالة مدخل لدراسة المعنى النحوي الدلالي (القاهرة ١٩٨٣ م) .
- عبد المطلب ، د . محمد .
- بناء الأسلوب في شعر الحداداة التكويني البديعي (١٩٨٨ م) .
- العلامة والعلامة (الوطن العربي للنشر والتوزيع - القاهرة بيروت ١٩٨٨ م) .
- العسكري ، أبو هلال الحسن بن عبد الله .
- كتاب الصناعتين : الكتابة والشعر (تحقيق علي البجاوي ، ومحمد أي الفضل إبراهيم - عيسى البابي الحلبي - القاهرة ١٣٥٣ هـ) .
- العقاد ، عباس محمود .
- اللغة الشاعرة (الأنجلو المصرية ١٩٦٠ م) .
- عبده ، د . داود .
- دراسات في علم أصوات العربية (مؤسسة الصباح - الكويت ١٩٧٩ م) .
- عمر ، د . أحمد مختار .
- دراسة الصوت اللغوي (عالم الكتب - القاهرة ١٩٧٦ م) .
- العلوي ، ابن طباطبا .
- عيار الشعر (تحقيق د . طه الحاجري و د . محمد زغلول سلام ١٩٥٦ م) .

- عياد ، د . شكرى محمد .
- موسيقى الشعر العربى مشروع دارسة علمية (دار المعرفة) .
- ابن فارس ، أبو الحسين أحمد .
- الصحاحى (تحقيق السيد أحمد صقر - عيسى البابى الحلبي القاهرة) .
- الفارسي ، أبو على الحسن بن أحمد .
- شرح الأبيات المشككة الإعراب (تحقيق الدكتور حسن هنداوى - دار القلم
بدمشق ، دار العلوم والثقافة بيروت ١٩٨٧ م) .
- المسائل العضديات (حققه شيخ الراشد . منشورات وزارة الثقافة - دمشق
١٩٨٦ م) .
- فاضل ، جهاد .
- قضايا الشعر الحديث (دار الشروق ١٩٨٤ م) .
- فتوح ، د . محمد فتوح أحمد .
- شعر المتنبي قراءة أخرى (دار المعارف بمصر ١٩٨٣ م) .
- واقع القصيدة العربية (دار المعارف بمصر ١٩٨٤ م) .
- فضل ، د . صلاح .
- إنتاج الدلالة الأدبية (مؤسسة مختار للنشر والتوزيع - القاهرة ١٩٨٧ م) .
- علم الأسلوب : مبادئه وإجراءاته (الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٥ م) .
- نظرية البنائية فى النقد الأدبى (منشورات دار الآفاق الجديدة - بيروت
١٩٨٥ م) .
- فليش ، هنرى .
- العربية الفصحى (تعريب وتحقيق د . عبد الصبور شاهين - المطبعة
الكاثوليكية ١٩٦٦ م) .
- ابن قتيبة .
- الشعر والشعراء (تحقيق أحمد شاكر - دار إحياء الكتب العربية ١٣٦٤ هـ) .
- القرطاجنى ، أبو الحسن حازم .
- منهاج البلغاء وسراج الأدباء (تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة - تونس
١٩٦٦ م) .

- كشك ، د . أحمد عبد العزيز .
- القافية تاج الإيقاع الشعري (القاهرة ١٩٨٣ م) .
- كوليدج .
- النظرية الرومانتيكية في الشعر (ترجمة د . عبد الحكيم حسان - دار المعارف ١٩٧٠ م) .
- كوين ، جون .
- بناء لغة الشعر (ترجمة د . أحمد درويش - الزهراء القاهرة ١٩٨٤ م) .
- ماكليش ، أرشيبالد .
- الشعر والتجربة (ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي - دار اليقظة العربية بيروت ١٩٦٣ م) .
- المبرد ، محمد بن يزيد .
- المقتضب (تحقيق الشيخ عبد الخالق عضمية ، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية ، القاهرة ١٣٩٩ هـ) .
- المرزبانى ، أبو عبيد الله محمد بن عمران .
- الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء (تحقيق على محمد البجاوى - القاهرة ١٩٦٥ م) .
- المرزوقى أبو على أحمد بن محمد بن الحسين .
- شرح ديوان الحماسة (نشره أحمد أمين وعبد السلام هارون - لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٥١ م) .
- المسدى ، د . عبد السلام .
- الأسلوبية والأسلوب : نحو بديل ألسنى في النقد الأدبى (الدار العربية للكتاب - ليبيا - تونس ١٩٧٧ م) .
- المطلبى ، مالك يوسف .
- فى التركيب اللغوى للشعر العراقى المعاصر (دار الرشيد - منشورات وزارة الثقافة والإعلام - بغداد ١٩٨١ م) .

- المعري ، أبو العلاء .
- رسالة الملائكة (المكتب التجارى للطباعة والتوزيع والنشر - بيروت) .
- ابن منظور ، جمال الدين محمد بن مكرم .
- لسان العرب (طبعة مصورة عن طبعة بولاق) .
- ابن منقذ ، أسامة .
- البديع فى نقد الشعر (تحقيق د . أحمد أحمد بدوى ، و د . حامد عبد المجيد -
الخليى القاهرة ١٩٦٠ م) .
- ناصف ، على النجدى .
- القصص فى الشعر العربى إلى أوائل القرن الثانى الهجرى (دار نهضة مصر
للطباعة والنشر) .
- ناصف ، د . مصطفى .
- الصورة الأدبية (دار الأندلس - الطبعة الثانية - ١٩٨٢ م) .
- مشكلة المعنى فى النقد الحديث (مكتبة الشباب - القاهرة ١٩٧٠ م) .
- النحاس ، أبو جعفر أحمد بن محمد .
- شرح أبيات سيويه (تحقيق زهير غازى زاهد - النجف ١٩٧٤ م) .
- ابن هشام ، أبو محمد بن عبد الله بن يوسف بن أحمد .
- معنى اللبيب عن كتب الأعراب (دار لإحياء الكتب العربية) .
- وارن ، أوستن .
- نظرية الأدب (بالاشتراك مع رينيه ويلك) (ترجمة محيى الدين صبحى -
المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية - سوريا) .
- ويلك ، رينيه .
- مفاهيم نقدية (ترجمة محمد عصفور - عالم المعرفة بالكويت) .
- نظرية الأدب (انظر : وارن ، أوستن) .
- ابن وهب ، أبو الحسين إسحاق بن إبراهيم بن سليمان .
- البرهان فى وجوه البيان (تحقيق د . حفنى محمد شرف - مكتبة الشباب ،
القاهرة) .

- ابن يعيش ، موفق الدين يعيش بن على .
- شرح المفصل (عالم الكتب ، بيروت - مكتبة المتنبي ، القاهرة) .
- ثانيا : الدواوين :
- الأعشى .
- ديوان الأعشى (المؤسسة العربية للطباعة والنشر - بيروت د . ت) .
- الأنور ، فولاذ عبد الله .
- شارات المجد المنطفئة (الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٨ م) .
- البياتي ، عبد الوهاب .
- مملكة السنبلة (الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٤ م) .
- ابن ثابت ، حسان .
- ديوان حسان بن ثابت (تحقيق د . سيد حنفى حسنين - الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٤ م) .
- جرير بن عطية الخنفي .
- ديوان جرير (تحقيق د . نعمان محمد أمين طه - دار المعارف بمصر) .
- حجازي ، أحمد عبد المعطي .
- ديوان أحمد عبد المعطي حجازي (دار العودة - بيروت ١٩٧٣ م) .
- الخطيئة .
- ديوان الخطيئة بشرح الأعلام الشنتمري (تحقيق درية الخطيب ، ولطفى الصقال - مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق ١٩٧٥ م) .
- دُنُقُل ، أمل .
- الأعمال الشعرية الكاملة (مكتبة مديولى - القاهرة ١٩٨٥ م) .
- الذبياني ، النابغة .
- ديوان النابغة الذبياني (تحقيق وشرح كرم البستاني - دار صادر - بيروت) .

٢٣٠

- أبو سنة ، محمد إبراهيم .
 - الأعمال الكاملة (مكتبة بيروت - القاهرة ١٩٨٥ م) .
 - مرايا النهار البعيد (الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٧ م) .
- السياب ، بدر شاكِر .
 - ديوان بدر شاكِر السياب (دار العودة - بيروت ١٩٧١ م) .
- شوشة ، فاروق .
 - يقول الدم العربي (دار الوطن العربي للنشر والتوزيع ١٩٨٨ م) .
- طاهر ، حامد .
 - ديوان حامد طاهر (القاهرة ١٩٨٥ م) .
- ابن العبد ، طرفة .
 - ديوان طرفة بن العبد بشرح الأعلام الشنتمرى (تحقيق: درية الخطيب ولطفى الصقال - دمشق ١٩٧٥ م) .
- عبد الصبور ، صلاح .
 - الإبحار في الذاكرة (منشورات دار الآداب - بيروت ١٩٦٩ م) .
 - أحلام الفارس القديم (منشورات دار الآداب - بيروت ١٩٦٩ م) .
 - أقول لكم (منشورات دار الآداب - بيروت ١٩٦٩ م) .
 - الأعمال الكاملة (دار الشروق ١٩٨٦ م) .
- عنترَة .
 - ديوان عنترَة (دار صادر - بيروت) .
- المتنبي ، أبو الحسين أحمد .
 - ديوان المتنبي (دار صادر - بيروت) .
- امرؤ القيس .
 - ديوان امرؤ القيس (تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم - دار المعارف بمصر) .

فهرس تحليلى لمحتوى الكتاب

مقدمة (ص : ٥ - ١٨)

الوصف الفطرى للشعر . الشعر لغة داخل اللغة (ص : ٥) . الوسائل اللغوية التى تجعل الشعر شعرا . تشابك هذه الوسائل وتداخلها . اهتمام كل فريق من الباحثين بوسيلة دون أخرى . العروضيون لا يعينهم إلا الوزن . علماء القافية لا يهتمون إلا بالقافية . النحويون يصرفون همهم إلى الإعراب وتحققه (ص : ٦) . الانكسار في القوانين الاختيارية . مثال وشرحه (ص : ٧) . تحلى النحويين للبلاغيين عن هذا الجانب . اهتمام البلاغيين بالمشابهة الظاهرية . بم تتحقق شاعرية الشعر ؟ . المجاز الشعرى . أنواعه وأثره (ص : ٨) . إدراك التشابه الخفى يثير لدى المتلقى المفاجأة المدهشة . رأى ووردزورث ورد كولينج (ص : ٩) . المجاز يقوم على تفاعل الوظائف النحوية . القصيدة تعبير غير عادى عن عالم عادى . القصيدة كيمياء الكلمة . الاستعارة برهان جلى على نبوغ الشاعر . الاستعارة في الشعر ضرب من الحدس (ص : ١٠) . الأصل الأول في إحداث المجاز بأنواعه هو إيقاع العلاقات النحوية (ص : ١١) . تنبّه نظرية النحو التحويلي - التوليدي إلى كسر قوانين الاختيار بين الكلمات (ص : ١٢) . مثال . تقارب الفهم النحوى القديم مع هذه النظرية (ص : ١٢) . المجاز ليس مخصوصا بالشعر . تعانق الوزن مع المجاز (ص : ١٣) . النص الشعرى وحدة (ص : ١٤) . تعاون الجوانب المختلفة يوقف على أسرار الإبداع اللغوى . تعاون البناء النحوى مع البناء العروضى . لغة الشعر تكسر رتبة اللغة المألوفة والمقصود بذلك (ص : ١٥) . دعوة بعض الشعراء إلى لغة جديدة ، ومدلول ذلك . دور النحو في حياتنا المعاصرة . حيوية النحو تتحقق بأمرين : أولهما : عدم إغفال اللغة الفصحى المعاصرة (ص : ١٦) . وثانيهما : محاولة تفسير النصوص قديمها وحديثها (ص : ١٧) . قدرة النحو على التفسير والكشف . الاقتراب من وهج الشعر . الاعتماد على أبنية الشعر العميقة . محاولة تعرف أثر الوزن والقافية في الجملة الشعرية . الاتجاه إلى التطبيق . التطبيق هو الجانب المفتقد . الاهتمام بالتأثيرات الدلالية . الاقتراب من علم السلوك الأسلوبى (ص : ١٧) ، ١٨ . الاهتمام بكل عنصر في القصيدة لأنه ليس فارغا من الدلالة (ص : ١٨) .

الفصل الأول (ص : ١٩ - ٨٩)

عن خصائص الجملة في الشعر

محاولة النحويين القدماء استكشاف خصائص الجملة في الشعر . محاولة سيبويه .
 تأكيد السيرا في ذلك (ص : ٢٢) . العودة إلى السُنن الصحيح (ص : ٢٢) . الشاعر
 على وعى بأنه يفارق نظام اللغة العادية (ص : ٢٢) . قبول المتلقين لهذه المفارقة . مثال من
 شعر النابغة (ص : ٢٣) . المجاوزة أو الانحراف في الشعر . تعريف النحويين للجملة
 واهتمامهم بحسن السكوت على آخرها (ص : ٢٤) . وجوب الفائدة للمخاطب هو المحك
 في تعريف الجملة . تعريف الجملة ينطبق على النثر وعلى الشعر . الوقف في النص النثري
 يراعى نهاية الجملة . مثال من نثر الجاحظ (ص : ٢٥) . لا يصح الوقف الاختياري على
 غير نهايات الجمل في النثر . الوقف الاختياري على غير مواقع في النص النثري مُفسدٌ له
 (ص : ٢٦) . الوقف في الشعر لا يراعى نهاية الجملة بل يراعى الشطر والبيت . مثال من
 قصيدة سويد بن أبي كاهل (ص : ٢٦) . أساس التقسيم في الشعر مختلف عنه في النثر
 (ص : ٢٧) . مقارنة بين الوقف في النثر والوقف في الشعر (ص : ٢٨) . ليس للجملة
 في الشعر الاستقلال الذي لها في النثر (ص : ٢٨) . إلّا مَ يؤدي الوقف على أواخر الأَشطر
 وأواخر الأبيات ؟ (ص : ٢٩) . بناء البحر الشعري يقوم على اعتبار وحدة البيت ذات
 شقين . يُفضّل في الإنشاد أن يظهر كل شطر على حدة حتى مع التدوير . نسبة التدوير
 ضئيلة في الشعر القديم (ص : ٢٩) . التصريح دليل على استحسان الوقف على آخر
 الشطر الأول (ص : ٣٠) . بعض الأبيات المصّرة داخل القصيدة لابد من اعتبار الوقف
 عليها (ص : ٣١) . أمثلة على ذلك (ص : ٣٢) . رأى ابن جني (ص : ٣٣) .
 التصريح داخل القصيدة يقتضى تغيير العروض وهذا دليل على استحسان الوقف على آخر
 الشطر الأول (ص : ٣٥) . قطع همزة الوصل في أول الشطر الثاني دليل آخر (ص :
 ٣٦) . أثر الوزن والقافية في بناء الجملة (ص : ٣٧) . الوزن مصحوب بالاستشارة . رأى
 كوليدج (ص : ٣٨) . تجاوب اللغة مع استشارة الوزن . الوزن ليس مستقلا عن القصيدة .
 مثال من شعر الأعشى . الشعر الحر لا يختلف عن الشعر القديم في هذه النقطة (ص :
 ٤٠) . مثال من شعر صلاح عبد الصبور . مثال آخر من شعره . مقارنة (ص : ٤١) .
 لجوء بعض الشعراء إلى كتابة القصيدة بطريقة ليست عروضية . مثال من شعر أمل دنقل
 (ص : ٤١) . دلالة هذا (ص : ٤٢) . مثال آخر من شعر أمل دنقل (ص : ٤٤) .

إبراز بعض الكلمات في الشعر عن طريق التقفية (ص : ٤٥) . تداخل الفهم بسبب طريقة الكتابة (ص : ٤٦) . الشعر ليس موافقة قواعد التركيب (ص : ٤٧) . لا تسمح طبيعة فن الشعر برسم حدود واضحة لسلوك الجملة (ص : ٤٧) . لا يمكن التنبؤ بما سيسلكه الشاعر مع بناء الجملة في القصيدة (ص : ٤٨) . نظام الجملة في الشعر (ص : ٤٩) . مناقشة الدكتور إبراهيم أنيس (ص : ٤٩) . الدكتور إبراهيم أنيس لم يستطع التخلص من قبضة النثر القوية . التركيب الواحد إذا ورد في الشعر وفي نص نثري لن يكون بالدلالة نفسها في النصين (ص : ٤٩) . الدكتور أنيس يتكلم عن نظام مجرد (ص : ٥٠) . الشعر ليس النثر مضافا إليه الوزن والقافية (ص : ٥١) . هل يمكن تحديد الظواهر اللغوية التي اختص بها الشعر ؟ (ص : ٥٢) . شعور النحويين والنقاد بمغايرة النظام الغوي في الشعر لنظيره في النثر (ص : ٥٢) . اهتمام النحويين باطراد القواعد ضيع الفرصة التي أتاحها استعمالات شعرية خاصة لدراسة لغة الشعر (ص : ٥٤) . مسؤولية البلاغيين كذلك (ص : ٥٥) . أمثلة . جولة الدكتور إبراهيم أنيس في شعر المتنبي ومناقشته (ص : ٥٨) . السبيل الصحيحة لتعرف خصائص الجملة في الشعر (ص : ٦١) . كل قصيدة لها خصائصها التركيبية (ص : ٦١) . نموذج تطبيقي : قصيدة « صلاة » لأمل دنقل (ص : ٦٢) . تعامل الشعر مع وظيفة النعت من خلال نموذج تطبيقي (ص : ٧٧) . الوظيفة النحوية الواحدة لا تؤدي الغاية نفسها في جميع المواضع (ص : ٧٩) . مثال على ذلك (ص : ٨٠) . مثال آخر (ص : ٨١) . ما الذي يؤديه تنوع النعت وتعددته وتداخله في القصيدة القديمة ؟ (ص : ٨٢) . تعانق الوظائف النحوية والصورة الصوتية المنطوقة في القصيدة (ص : ٨٤) . محاولة ابن خلدون التفريق بين الشعر والنثر (ص : ٨٥) . الأسلوبيون ولغة الشعر (ص : ٨٦) . قصر اهتمامهم على جوانب خاصة في الشعر (ص : ٨٧) . لا معنى لعزل النظام النحوي عن الشعر (ص : ٨٧) . أثر تكوين بيت الشعر العربي على الجملة . محاولة الدكتور شكرى عياد (ص : ٨٧) . خصوصية الاقتراب من وهج الشعر (ص : ٨٩) .

الفصل الثاني (ص : ٩١ - ١٥٦)

الجملة والقافية

ضرورة تناول الجملة في ضوء ما يحدده لها الوزن والقافية (ص : ٩٣) . الوزن يحدد

البدائل (ص : ٩٣) . مجال الاستبدال محصور في صيغة الكلمة في داخل البيت (ص : ٩٣) . يضيق مجال الاستبدال في كلمة القافية (ص : ٩٤) . محاولة الكشف عن أثر القافية في الجملة . جمال القافية يكمن في تشابه الصوت واختلاف المعنى (ص : ٩٤) . نموذج من شعر الأعشى (ص : ٩٥) . الفرق بين الحشو والقافية في مجالات الاستبدال (ص : ٩٥) . تغيير الرواية في الشعر القديم قائم على إمكان الاستبدال (ص : ٩٧) . كلمة القافية أكثر ثباتاً من غيرها (ص : ٩٧) . توقع كلمة القافية (ص : ٩٨) . ما يؤدي من العناصر اللغوية إلى هذا التوقع (ص : ٩٨) . اهتمام نقاد الشعر القدماء بتوقع كلمة القافية (ص : ٩٩) . المحاور التي يمكن تناول القافية من خلالها (ص : ٩٩) . المحور الصوتي ، والمحور المعجمي ، والمحور التركيبي . تداخل هذه المحاور (ص : ١٠٠) . دور المحور الصوتي في الجملة الشعرية (ص : ١٠٠) . نموذج من شعر الحادرة (ص : ١٠١) . كلمات القوافي في القصيدة دوالاً بينها تشابه صوتي وتخالف دلالي (ص : ١٠٣) . محاولة بعضهم زيادة حدة التشابه (ص : ١٠٤) . الشعر العربي ينزع إلى القوافي المطلقة (ص : ١٠٥) . إحصاء على بعض الشعراء القدماء (ص : ١٠٦) . إحصاء على شعر المتنبي (ص : ١٠٦) . مناقشة هذا الإحصاء (ص : ١٠٧) . القصائد ذات القافية المقيدة تلجأ إلى الأصوات المجهورة (ص : ١٠٨) . دلالة انتهاء القوافي بحركة طويلة (ص : ١٠٩) . العلاقة بين النبر وطول المقطع (ص : ١٠٩) . القافية المطلقة منبورة نبراً دلالياً (ص : ١١٠) . القافية تنال أكبر قدر من التركيز الصوتي (ص : ١١١) . القافية مع هذا الوضوح السمعي موقوف عليها (ص : ١١١) . سكتة الوقف تعطى القافية قدراً آخر من التركيز (ص : ١١١) . طريقة الوقف على القافية طريقة مخصصة (ص : ١١١) . نظام الوقف على القافية يختلف عن النثر (ص : ١١٢) . نصّ للرضي في الوقف على القافية (ص : ١١٢) . ملاحظات من هذا النص (ص : ١١٤) . الشعر موضع الغناء والترنم وترجيع الصوت (ص : ١١٤) . الأصوات التي تناسب الغناء وترجيع الصوت هي الحركات الطويلة (ص : ١١٦) . الوقف على المنون المرفوع والمجروح في الشعر (ص : ١١٦) . الوقف على المعرف بالأداة في الشعر (ص : ١١٦) . الوقف على ضمير الغائب المفرد المتصل في الشعر (ص : ١١٧) . الوقف على نون جمع المذكر السالم في الشعر (ص : ١١٧) . الوقف على الاسم المختوم بتاء التأنيث في الشعر (ص : ١١٧) . الوقف على الاسم أو الفعل الذي ينتهي بحرف صحيح في الشعر (ص : ١١٨) . معظم التغييرات

نابع من إطالة الحركة الأخيرة في كلمة القافية (ص : ١١٨) . تحريك الساكن أو المجزوم في القافية (ص : ١١٩) . سبب إصرار الشعر العربي القديم على وضوح كلجة القافية (ص : ١٢١) . ليست هناك إجابة جاهزة (ص : ١٢١) . إغفال عبد القاهر الجرجاني دور الوزن والقافية (ص : ١٢١) . مناقشته ، ونموذج من شعر المتنبي (ص : ١٢٢) . شرح النموذج . التحليل الدلالي يؤكد أن ارتكاز الجملة الشعرية في كلمة القافية (ص : ١٢٥) . الوقف على كلمة القافية وهى ليست نهاية جملة ودلالته . نموذج من شعر الأعشى (ص : ١٢٥) . نموذج من شعر زهير (ص : ١٢٦) . الشعر لا يسلك مسلكا واحدا في القوافي كلها (ص : ١٢٦) . الحذف بدلا من الزيادة (ص : ١٢٧) . ضروب من الحذف (ص : ١٢٧) . سلوك الشعر مع كلمة القافية لا يخلو من الإثارة ولفت الانتباه إليها (ص : ١٣٠) . سبويه يسمي الوقف في الشعر الإنشاد (ص : ١٣٠) . بعضهم يسميه الوقف على القوافي (ص : ١٣٠) . بعضهم يسميه النشيد والترنم (ص : ١٣٠) . أمام الشاعر في الوقف على القافية نظامان يختار منهما ما يتلاءم مع قصيدته (ص : ١٣١) . القافية ذات وظيفة مزدوجة في الشعر القديم (ص : ١٣١) . الوظيفة الإيقاعية (ص : ١٣١) . الوظيفة الدلالية (ص : ١٣١) . العناصر التى تتحقق في القافية المطلقة (ص : ١٣١) . الوقف غير الاختيارى ودلالته (ص : ١٣٥) . الوقف الإنكارى (ص : ١٣٥) . الوقف التذكرى (ص : ١٣٥) . الوقف الترنمى (ص : ١٣٥) . العناصر التى تتحقق في القافية المقيدة (ص : ١٣٦) . القافية في الشعر الحر (ص : ١٣٦) . تحرر الشعر الحر من الالتزام بالقافية (ص : ١٣٦) . محاولة الشعر الحر التخلص من الغنائية (ص : ١٣٧) . تخلص بعض قصائده من القافية تماما (ص : ١٣٧) . نموذج من شعر محمد إبراهيم أبو سنة . قصيدة « مائدة الفرح الميث » (ص : ١٣٨) . دلالة التحرر من القافية مرتبط بسياق القصيدة (ص : ١٣٨) . نمط آخر من فقدان القافية ودلالته في الجملة . قصيدة « من السجلات العسكرية » لحامد طاهر (ص : ١٣٩) . لا يكون عدم التقفية ذا دلالة واحدة في كل قصيدة تختار ذلك (ص : ١٤٢) . تنوع القافية في قصيدة الشعر الحر ودلالته وعلاقته بالجملة . نموذج من شعر أحمد عبد المعطى حجازى . قصيدة « نهاية » (ص : ١٤٢) . تحليل (ص : ١٤٣) . قصيدة « ليلة وداع » للشاعر بدر شاكر السياب (ص : ١٤٧) . التحرر من الالتزام بالقافية لم يؤدّ إلى عدم تشعيت الجملة بل زاد منه (ص : ١٤٩) . نمط آخر من القافية في الشعر الحر (ص : ١٤٩) . نموذج من شعر صلاح عبد الصبور . قصيدة « توافقات » (ص : ١٤٩) . نمط آخر من الشعر الحر . اتصال

البيت وسقوط الروابط اللغوية (ص : ١٥٠) . نموذج له (ص : ١٥١) . استنتاج (ص : ١٥١) . تشابه دور القافية في غمطى الشعر (ص : ١٥٢) . نموذج من شعر صلاح عبد الصبور وتحليله . قصيدة « موت فلاح » (ص : ١٥٣) . النص الشعري مقصود بالطريقة التي يرد عليها (ص : ١٥٥) .

الفصل الثالث (ص : ١٥٧ - ٢١٦)

الجملة والبيت الشعري

حول المصطلح . مصطلح البيت في الشعر القديم (ص : ١٥٨) . اضطراب دلالة المصطلح في الشعر الحر (ص : ١٥٨) . شعراء الشعر الحر لم يفلحوا حتى الآن في إنشاء نظام يحتذى (ص : ١٦٠) . اضطراب الدارسين أمام ظاهرة الشعر الحر (ص : ١٦٠) . التسمية بالسطر غير دقيقة (ص : ١٦٠) . التسمية بالسطر الشعري غير دقيقة (ص : ١٦١) . التسمية بالسطر غير دقيقة (ص : ١٦١) . التسمية بالبيت في الشعر الحر غير دقيقة كذلك (ص : ١٦٢) . التسمية بالقصيدة في الشعر الحر لم تصادفها صعوبات (ص : ١٦٢) . القصيدة في الشعر مقسمة إلى أجزاء (ص : ١٦٤) . كل جزء مجموعة تفعيلات مثل البيت القديم (ص : ١٦٥) . هذه المجموعة غير متساوية في الطول (ص : ١٦٥) . لا بأس من تسمية هذه المجموعة من التفعيلات بيتا (ص : ١٦٦) . سقوط كثير من المصطلحات العروضية في الشعر الحر (ص : ١٦٦) . وقوع بعض الدارسين في إطلاق بعض هذه المصطلحات في غير موضعها (ص : ١٦٧) . « التدوير » غير موجود في الشعر الحر (ص : ١٦٨) . الجملة والبيت في الشعر القديم (ص : ١٦٩) . مقياس نظر بعض القدماء إلى الشعر كان استقلال الجملة (ص : ١٦٩) . نموذج من دراسة ثعلب للشعر (ص : ١٦٩) . تصنيفه للشعر وأسس (ص : ١٦٩) . أبلغ الشعر (ص : ١٧٠) . أمثلة ومناقشة (ص : ١٧١) . الأبيات الغر (ص : ١٧٢) . أمثلة ومناقشة (ص : ١٧٣) . الأبيات المحجلة (ص : ١٧٣) . أمثلة ومناقشة (ص : ١٧٤) . الأبيات الموضحة (ص : ١٧٤) . أمثلة ومناقشة (ص : ١٧٥) . الأبيات المرتجلة (ص : ١٧٧) . أمثلة ومناقشة (ص : ١٧٨) . نظرة تحليلية لآراء ثعلب (ص : ١٧٩) . أبلغ الشعر ما استقل البيت فيه نحويا عما بعده (ص : ١٧٩) . المتطور من الشعر (ص : ١٨٠) . تفضيل أن يجتمع أكثر من معنى في بيت واحد (ص : ١٨١) . لماذا جعلوا التضمين عيبا (ص : ١٨٢) . أمثلة ومناقشة (ص : ١٨٣) . اتصال الأبيات نحويا يعد

حرصاً على وحدة القصيدة (ص : ١٨٤) . كثير من أبيات القصيدة يعد جملة واحدة نحوياً (ص : ١٨٥) . المعنى الجزئى (ص : ١٨٦) . المعنى الكلى (ص : ١٨٦) . رأى للجاحظ (ص : ١٨٦) . نظرة ابن طباطبا (ص : ١٨٧) . ليس هناك تباين بين وجهتى النظر (ص : ١٨٩) . القصيدة كلها نصّ واحد (ص : ١٩٠) . التماسك النحوى والدلالى للنص (ص : ١٩١) . رأى حازم القرطاجنى (ص : ١٩١) . عرض ومناقشة (ص : ١٩٢) . طريقة بناء البيت ساعدت على استقلاله (ص : ١٩٣) . البيت مستقل ولكنه متماسك مع بقية النص (ص : ١٩٤) . نموذج وشرحه من شعر زهير (ص : ١٩٤) . البيت مع استقلاله يخضع لبنية الدلالة العميقة للقصيدة (ص : ١٩٦) . الجملة والبيت فى الشعر الحر : يمكن رصد عدد من الملامح (ص : ١٩٦) . بعض قصائد الشعر الحر يكون البيت فيها قصيراً (ص : ١٩٧) . نموذج من شعر صلاح عبد الصبور قصيدة « أحبك » (ص : ١٩٨) . ليس قصر البيت دليلاً على قصر الجملة بالضرورة (ص : ٢٠٢) . الجملة المفتاح فى القصيدة (ص : ٢٠٣) . نموذج من شعر أحمد حجازى (ص : ٢٠٣) . بعض قصائد الشعر الحر طويلة جداً (ص : ٢٠٦) . نموذج وتحليله . قصيدة « يقول الدم العربى » لفاروق شوشة (ص : ٢٠٦) . البيت الطويل غير المقسم كتابياً (ص : ٢١٤) . نموذج من شعر البياتى (ص : ٢١٤) . الشعراء لا يقدمون على شيء دون أن يكون له دلالة (ص : ٢١٦) . قضية التوزيع الكتابى (ص : ٢١٦) .

خاتمة (ص : ٢١٧ - ٢٢٠)

محاولة تبين دور النحو فى البناء الشعرى (ص : ٢١٧) . الجملة فى الشعر تخضع لعدد من الضوابط والقيود (ص : ٢١٧) . محاولة تعرف أثر هذه الضوابط على الجملة (ص : ٢١٧) . البيت بكل مكوناته شيء واحد (ص : ٢١٨) . الجمع بين الشعر القديم والشعر الحر وأسباب ذلك (ص : ٢١٨) . القواعد اللغوية والشعرية لا تنتج الدلالة نفسها فى كل قصيدة (ص : ٢١٨) . القواعد النحوية والعروضية فى القصيدة من مكونات الدلالة (ص : ٢١٩) . اختلاف السياق يؤدى إلى اختلاف المعنى (ص : ٢١٩) . أسباب ميل الدراسة إلى الوصف والتحليل (ص : ٢١٩) . طاقة النحو قوية ومبدعة (ص : ٢١٩) . طاقة النحو تتجلى فى النصوص الأدبية (ص : ٢٢٠) . التوجه إلى النص من مدخل الأبنية النحوية يعود بأعظم النتائج على النحو والأدب معاً (ص : ٢٢٠) .

ثبت بمراجع البحث (ص : ٢٢١ - ٢٣٠)

أولا : الدراسات (ص : ٢٢١) .

ثانيا : الدواوين (ص : ٢٢٩) .

فهرس تحليلي لختوى الكتاب (ص : ٢٣١ - ٢٣٨)

هذا الكتاب

يعالج هذا الكتاب موضوعاً فريداً لم يُسبق إليه ، فهو يحاول من خلال منظور التفاعل بين البنية النحوية والبنية العروضية أن يتعرف خصائص الجملة في الشعر العربي ، كما يحاول تعرف أثر القافية وأثر الوزن في بناء الجملة الشعرية .

وقد عمد هذا الكتاب إلى التطبيق ليكشف أثر هذا التفاعل ، وجهد أن يكون هذا التطبيق على نصوص كاملة حتى تكون الرؤية التفسيرية واضحة مكتملة ، وحاول أن يبين كيف يتعامل الشاعر مع التقاليد الفنية المعروفة سلفاً من قِبَل النظام العروضي ونظام القافية ، ومن قِبَل النظام النحوي بجوانبه المتعددة لجعل منها ابتكاراً خاصاً ، وملماً أسلوبياً متميزاً ويحولها إلى مثيرات أسلوبية في القصيدة .

وكما تناول التحليل قصائد من شعر امرئ القيس والنابعة وطرفة بن العبد والأعشى والمتنبي تناول - كذلك - قصائد من شعر صلاح عبد الصبور وبدر شاكر السياب وأحمد عبد المعطى حجازي وأمل دنقل وفاروق شوشة ومحمد إبراهيم أبو سنة ليثبت قدرة التفاعل النحوي في الخطاب الشعري .

وتثبت التجربة في هذا الكتاب أن طاقة النحو قوية وأنها مبدعة إذا أحسن استغلالها من قبل الشعراء ، وأنها يمكن أن تكون مدخلاً صحيحاً لفهم النصوص وتفسيرها إذا أخذ في مفهوم النحو أنه تفاعل خلاق مع المفردات التي تشغل وظائفه والسياق الذي يرد فيه وهو ما يعد دعوة لما يسمى « نحو النص » وهو مطلب لا يحصى عنه لتجديد دم النحو العربي .

الناشر